دراسة

آليات بناء الزمن

في القصة القصيرة المصرية في الستينيات

هيثم الحاج علي

آليات بناء الزمن

في القصة القصيرة المصرية

في الستينيات

هيثم الحاج على

فهرس

الاعتماد

جامعة حلوان

كلية الآداب

اعتماد الرسالة من لجنة المناقشة و الحكم

اسم الباحث : هيثم أحمد حسن الحاج علي

العمل الحالي : مدرس مساعد بقسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ جامعة حلوان .

الدرجة العلمية : الدكتوراه .

تاريخ التسجيل : ٢٠٠١/١١/٥ .

الإشراف العلمي : أ .م . د / صلاح السروي.

أ . م . د / محمد عبد الله حسين .

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ : / / ٢٠٠٥.

و تكونت لجنة المناقشة من السادة الأساتذة

الاسم	الوظيفة	الصفة	التوقيع
أ . د / جابر عصفور	أستاذ النقد الأدبي بجامعة القاهرة	مقررا	
أ . د / محمد علي	أستاذ و رئيس قسم اللغة العربية آداب	مناقشًا	

سلامة	حلوان		
أم.د/صلاح السروي	أستاذ مساعد الأدب المقارن و الأدب العربي المعاصر آداب حلوان	مشرفًا	
أم .د/ محمد عبد الله حسين	أستاذ مساعد الأدب العربي الحديث	مشرفًا مشاركًا	

يعتمد : وكيل الكلية للدراسات العليا و البحوث

جامعة حلوان

كلية الآداب

اسم مقدم البحث : هيثم أحمد حسن الحاج علي .

عنوان البحث :آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية في الستينيات .

الدرجة العلمية : الدكتوراه .

تاريخ التسجيل : ٢٠٠١/١١/٥ .

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ : / / ٢٠٠٥.

و تكونت لجنة المناقشة من السادة الأساتذة

الاسم	الوظيفة	الصفة	التوقيع
أ . د / جابر عصفور	أستاذ النقد الأدبي بجامعة القاهرة	مقررا	
أ . د / محمد علي سلامة	أستاذ و رئيس قسم اللغة العربية آداب حلوان	مناقشًا	
أم.د/صلاح السروي	أستاذ مساعد الأدب المقارن و الأدب العربي المعاصر آداب حلوان	مشرفًا	
أم .د/ محمد عبد الله حسين	أستاذ مساعد الأدب العربي الحديث	مشرفًا مشاركًا	

- التقييم /

الدراسات العليا	أجيزت الرسالة بتاريخ
/ /٢٠٠٥	/ /٢٠٠٥
موافقة مجلس الكلية	موافقة مجلس الجامعة
/ / ٢٠٠٥	/ / ٢٠٠٥

ملخص الدراسة

تطرح هذه الدراسة فرضية أساسية ترتكز على وجـود مميزات نوعية للقصة القصيرة، حيث لا توجـد حتـى الآن رؤية نظرية واضحة خاصة بالقصة القصيرة ، وقد انطلقت الدراسة من أهميه الزمن بالنسبة للنصوص السردية عموما ، وللقصة القصيرة على وجه الخصوص ، علـى اعتبـار أن آليات ظهوره فى النص السردي تمثل إحدى أهم جوانبه .

وقد انطلقت الدراسة من طرحها لآليات تعامل القصـة القصيرة مع الزمن، مرتكزة على رؤية نظرية تم طرحها فى الفصل الأول ، تحاول أن توضح الفرق بين الزمن الطبيعي ، بالاعتماد على مقولات الفلسفة والفلك والعلوم الطبيعيـة ، والزمن حال وجوده داخل منظومة السرد ، بوصفه رؤيـة و بوصفه أداةً من أهم أدوات السارد ، ثم الزمن داخل القصـة القصيرة خصوصا بوصفها نوعا سرديا مستقلاً.

من ناحية أخري فقد ركزت الدراسـة علـى محاولـة التفريق – إجرائيا – بين القصة القصيرة وما عـداها مـن

أنواع السرد انطلاقًا من فارق الطول والقصر ؛ الـذي وإن كان فارقًا غير دقيق ، فهو ينتج فروقًا علي درجة عالية من الأهمية .

و قد ارتكزت الدراسة في هذا الصدد علـي الطبيعـة الذاتية الشعرية للقصة القصيرة فى مقابل الطبيعة التاريخيـة والملحمية للرؤية ، ولهذا فقد اهتمت الدراسة بعنصر الزمن بوصفه مفجرا للسمات النوعية للقصة القصيرة فى ارتباطـه أحيانًا بباقي عناصر النص السردى ، وفي تجليه زمنًا طبيعيا خاصا بالمؤلف والقارئ ، وزمنًـا حـديا خاصـا بالسـارد والمتلقي ، وزمنًا سرديا خاصا بالشخصية داخـل الـنص ، وهو ما يمكنه أن يفرز آليات جمالية خاصة بالقصة القصيرة بوصفها نصا ، ومن ثم بوصفها نوعا أدبيا .

من هنا فقد طرحت الدراسة فرضياتها النظريـة فـى الفصل الأول للتطبيق على نماذج مختارة من القصة القصيرة المصرية فى الستينيات ، مع التركيز علـى جيـل شـباب " جاليري ٦٨" لعدة اعتبارات أهمها أن فترة الستينيات ، قـد شهدت تطورا واضحا في إنتاج القصة القصيرة ، وأن هـذه الفترة قد امتازت بـالتحولات الاجتماعيـة والإيديولوجيـة

والسياسية ، لاسيما فى ثلثها الأخير ، الأمر الـذى انعكـس بدوره على الابداع الأدبي عموما ، والقصصي على وجـه الخصوص .

ولذلك فقد انقسمت الدراسة بعـد ذلـك إلـى قسـمين اعتباريين يضم كل منهما فصلين ، بحيث يعالج القسم الأول آليات الزمني في القصة القصيرة، لينقسم إلى فصلين أولهما يدرس الاسـترجاع " Flash back" والثـانى يـدرس الترتيب الخطي التصاعدي للأحداث والاستباق.

ففي فصل الاسترجاع توصلت الدراسة إلى أهمية هذه الآلية بالنسبة للأحداث التي يسردها. وهو ما يمثل الأساس أو الإطار الذى يجمع فنون السرد عموما . غير إن الدراسة قد نظرت الى الاسترجاع – كذلك – بوصـفه آليـة علـى درجة كبرى من الأهمية الفنية داخل النص السردي ، على اعتبار حله لمشكلة التعارض بين خطيـة الـدال اللسـاني المتمثل في لغة النص وبين تعدد خطوط السرد التي يتعامل النص السردي معها . وقد وقفت الدراسة فى هـذا الصـدد على العديد من الفروق النوعية الناتجة عـن تعامـل فنـي خاص بالقصة القصيرة ، لعل أهمها أن الاسترجاع غالبا ما

يكون خارجيا فيها ، نظرا لضيق مساحتها النصية ، كما أن وظيفة الاسترجاع تختلف بين القصة القصيرة والرواية ، و هو ما عدته الدراسة – فى حينه - تطويرا لـرأى الناقـد السردى جيرار جينت الذي يركز – فى مقولاته وتطبيقاتـه – على الزمن السردي فى الرواية .

كما لا خطت الدراسة – كذلك – أن الاسترجاع الداخلي – وإن قل استخدامه فى القصة القصيرة – فهو يعد وسـيله مهمة فى يد السارد لإبراز استراتيجياته السردية ، عبر تعدد وجهات النظر فى النص القصص .

وهي الامور التى تشكل فارقًا نوعيـا مميـزا للقصـة القصيرة على مستوي الرؤية النظرية والإجـراءات النقديـة التي تم تطبيقها على عدد من كتاب القصة القصيرة المصرية فى هذه الفترة .

وفى الفصل الثالث : موازاة اللحظة ، ركزت الدراسـة على آلية الترتيب التصاعدى للأحداث والفرق بينـه وبـين الترتيب السببي المنطقي ، علي أساس من ظهور هذه الآليـة بوضوح فى النص القصصي في هذه الفترة ، حيث يظهـر الترتيب التصاعدى للأحداث مرتبطًا بوحدة المكان أو ضيق

مجال تعدده ، بحيث يصبح لنمط السارد الذى يظهـر فـي القصة القصيرة دوره المهم في إشباع سمة التصـاعد علـي خط الأحداث فى السرد ، وهو ما مثل ملمحا مميزا للقصـة القصيرة المصرية فى الستينيات حال محاولتها إحداث قطيعة واضحة مع الماضي ، لتعيين الحاضر كما هو وتنقله بحياد ، متطلعة الى المستقبل ، وهو الأمر الـذي يتضـافر – فـى وضوح شديد – مع بداية شيوع شكل السارد المحايـد فـى الفنون السردية عموما .

من ناحية أخري بدا - في هذا الفصـل – أن للـزمن الحاضر دوره المهم الذي يحاول السـارد عـن طريـق أن يوازي وعي شخصياته ، الأمر الذي أدى إلي وجود قصص كاملة تعتمد على الزمن الحاضر ، ومن هنا وقفت الدراسـة علي التعامل الخاص للقصة القصيرة مع الزمن الحاضـر ، والترتيب الزمني التصاعدى للأحداث ، الأمر الذي أدي إلي وجود رؤية مميزة القصة القصيرة بوصفها نوعا مميزا عن فنون السرد أمرا على قدر كبير من الأهمية .

وقد انقسم الجزء الثاني من الدراسة – وهـو المتعلـق بسرعة النص السردي إلي فصلين – الرابـع والخـامس –

يعالجان آليات سرعة النص السردى بوصفها الشـق الثـاني للتعامل السردي مع الزمن بعد الإيقاع .

وقد عالج الفصل الرابع آليات إبطـاء سـرعة الـنص السردي فى القصة القصيرة آخذًا في الاعتبار ما تم طرحـه في الفصل النظري حول صـفاء النسـق اللغـوى للقصـة القصيرة باعتبارها نوعا كتابيا بامتياز من أنـواع السـرد ، ومن حيث اقترابها من دائرة التعبير الشعري ، وهو الأمـر الذى يؤدي الى إبطاء سرعة ورود الأحـداث فـي الـنص بالقياس إلي حدوثها فى الأصل الذي تحاكيه – حتى وإن كان متخيلاً ، حيث يتم إثقال خط الأحداث بزوائد تعبيرية تهـدف إلى وصف هذه لأحداث وليس سردها فقط ، ولذلك فقد عدت الدراسة الوصف واحدا من أهم آليات إبطاء سرعة الـنص السردي ، ومن ثم فقد ناقشت الوصف المكاني فى افتتاحيات النصوص ، وعلي لسان السارد الشخصية ، حيث ترد فـي القصة القصيرة فى صورة جمل قصيرة لغويا تؤثر مرحليـا في إبطاء سرعته غير إن الوتيرة العامة للنص تبقى عاليـة من حيث اعتماد القصة القصيرة – عكس الروايـة – علـي سرعة نصية عالية ، وإضافة إلى الوصف ناقشت الدراسـة

التعليق الذى يقوم به السارد بوصفه آلية إبطاء كذلك ، تقـوم بدور وصفي وتفسيري .

كما ناقشت آلية الحوار المتواقت بوصفها آلية تؤدي إلى وجود تصور زمني مواز ، غير إن أهميته تكمن في أنه يقوم بصنع مفاصل سردية يتحول فيها اتجاه الأحداث وقد خلصت الدراسة في هذا الفصل إلى وجود فـوارق نوعيـة مميـزة للقصة القصيرة عن الرواية ، أهمها عدم قبول القصة لفكرة تعدد السرعات بصورة كبيرة ، واعتمادها في الغالب علـى إيقاع واحد ثابت مع تعرجات (فروق نسبية) طفيفة ، فـي مقابل اعتماد الرواية على فكرة التعـدد ، وكـذلك إلـى أن القصة القصيرة تعتمد - عموما – على سرعة نسبية كبيرة ، في مقابل سرعة بطيئة في الرواية ، اعتمادا علـى زيـادة عدد الفجوات الزمنية في القصة القصيرة ، والتي تحاول عن طريقها تكثيف التعبير اللغوي عن أحداثها المسرودة . وهـو ما أشارت إليه الدراسة في فصلها الخامس : آليـات زيـادة سرعة النص السردي ، حين قسمت هذه الآليات إلى قسمين ، الأول هو الفجوات السردية ، تلك التي تؤدي إلـى صـنع معادلة بين حدي سرعة النص تكون سرعة النص فيها عالية

إلى حد بعيد ، حيث يتم التعبير عن فترات زمنية طويلة جدا في مساحة نصية تساوي صفرا . وتتعدد الإيقاعات بين هذه السرعة العالية ، والسرعات البطيئة عن طريق التلخـيص ، القسم الثاني الأقل حدة من الحذف ، والأكثر اسـتخداما فـي مجال السرود الطويلة ، وهو يقع على جانب من الأهمية في القصة القصيرة نظرا لاقتصادها التعبيـري . وقـد بينـت الدراسة فارقًا مهما على المستوى النقدي ، من حيث استخدام القصة القصيرة لما أطلقت عليه الدراسة التلخيص الإشاري ، الذي يعادل في الرواية – حسبما يقـرر جيـرار جينيـت – الحذف الصريح .

وقد انتهت الدراسة إلى وجود عدد من الفوارق النوعية بين القصة القصيرة والرواية ، على اعتبـار النظـر إلـى الرواية بوصفها النوع السردي الأشد استقرارا فـي مجـال الدراسات النقدية ، وقد تم ذكر هذه الفـوارق فـي الخاتمـة بتفصيلها ، ويدور معظمها حول فكرة الانطلاق من الفـارق الكمي – الذي ينتج فروقًا نوعية مهمة يعتمد فيها النظر إلى كل منهما على أساس ضيق المجال في القصة واتساعه فـي الرواية مما يجعل من القصة نوعا أشد تعقيـدا مـن حيـث

اعتمادها على شخصية واحدة وتركيزها عليها ، في مقابـل زخم الأحداث والشخصيات في الرواية ، وهو ما يجعل مـن القصة كذلك فنًا ذاتيا شعريا في مقابل كون الرواية فنًا معبرا عن المجتمع ومتسما بالملحمية . وهو ما يجعل الرواية أشـد ميلاً إلى الترتيب التصاعدي للأحداث فـي مقابـل اعتمـاد القصة على إحداث تعرجات في الزمن السردي.

وأن القصة اقل تنوعا في سرعاتها التي تميل إلى السـرعة الكبيرة ، عكس الرواية التي تتعدد فيها السرعات وتتنوع.

وكذلك خلصت الدراسة إلى قيام عناصر السرد كلها في القصة بدور عضوي بالغ الأثر في تكوينها الفني ، في مقابل قبول الرواية لبعض الزوائـد التعبيريـة والحواشـي تبعـا لاعتمادها على سمة التأريخ والتحليل.

ومن هنا ارتأت الدراسة إمكانية الخروج بنظرة نقديـة متكاملة ، خاصة إذا تمت دراسة باقي العناصر السردية على أساس من هذه الرؤية التي تحاول استخلاص سمات نوعيـة خاصة بالقصة القصيرة في جوانب السرد كافة ، وهـو مـا أوصت به الدراسة في الخاتمة.

الباحث

المقدمة

تعد القصة القصيرة الفن السردي الأحدث في مجال فنون السرد كافة : الرواية والملحمة والحكاية الخرافية و ... إلخ ، وقد أثرت الحداثة النسبية لهذا النوع السردي على الرؤية النقدية له ، الأمر الذي أسهم في النظر إلى القصة القصيرة بوصفها تابعا نوعيا للرواية التي تعد هي النوع الأكثر استقرارا ، وإذا كانت القصة القصيرة تتميز عن باقي أخواتها بذلك التحديد الذي يدل عليه مصطلحها، فهي قصة من حيث إنها تتتبع أحداثًا وشخصيات في فضاء مكاني وزماني ، وهي قصيرة ، من حيث كونها تشغل حيزا أقل بالضرورة من باقي فنون السرد ، فقد أسبغت سمة القصر هذه على هذا النوع سمات فنية وتقنية يمكن الانطلاق من كونها مميزات للنوع الأدبي .

وقد شاعت في الآونة الأخيرة اتجاهات تهدف إلى تحطيم الفوارق بين الأجناس الأدبية من أجل إحداث تداخل بينها للخروج بما يسمى الكتابة عبر النوعية ، وإذا كان من الممكن النظر إلى هذه الاتجاهات بوصفها طرقًا للإبداع ،

فإن واحداً من أهم وظائف النقد الأدبي ، أن يسير في عكس الاتجاه ليحدد الفوارق ويحلل الخواص ، في صورة تقترب به من روح العلم .

من ناحية أخرى ارتأت الدراسة التي بين أيدينا أن القصة القصيرة وإن تميزت بسماتها الخاصة ، النابعة من كونها أشد ذاتية ، وأعقد من ناحية الأداء التقني ، فلم يتم النظر إليها بوصفها نوعا مستقلاً، لذلك فقد انطلقت الدراسة من أهمية الوقوف على السمات المميزة للقصة القصيرة عن باقي الأنواع السردية ، سداً لنقص واضح في النظرية النقدية ومحاولة للوقوف على مميزات نوع أدبي شاع ، وشهد ازدهاره الواضح في القرن العشرين ، لا سيما نصفه الأخير ، تعبيراً عن رؤى فردية في مجتمعات قاهرة للفرد .

وإذا كان السرد عموما يعتمد على جوانب لا يتحقق إلا بها ، فإن القصة القصيرة من ناحيتها ، وإن تحققت فيها هذه الجوانب ، فهي تعد فنًا له ارتباط خاص بالزمن من حيث حشدها لأكبر كم ممكن من المعلومات السردية في فضاء زمني ونصي ضيق ومن حيث تداخل أبعاد الزمن فيها بشدة

، وبصورة يصعب معها الفصل أحيانًا بين أنواع الزمن خارج النص وداخله .

لذلك فقد اهتمت الدراسة بعنصر الزمن بوصفه مفجرا للسمات النوعية للقصة القصيرة ، في ارتباطه – أحيانًا – بباقي عناصر النص السردي ، وفي تجليه زمنًا طبيعيا خاصا بالمؤلف والقارئ ، وزمنًا حديا خاصا بالسارد والمتلقي الضمني ، وزمنًا سرديا خاصا بالشخصية داخل النص ، وهو ما يمكنه أن يفرز آليات جمالية خاصة بالقصة القصيرة ، بوصفها نصا ، ومن ثم بوصفها نوعا أدبيا .

ولذلك فقد انطلقت الدراسة من الرؤى الزمنية للسرد ، وتحققها في صورة آليات ، محاولة الوقوف على جوانب نظرية يمكن عن طريقها إنتاج إجراءات تحليلية خاصة بالقصة القصيرة ، وقد اختارت الدراسة تطبيق هذه الرؤية النظرية على نماذج من القصة القصيرة المصرية في الستينيات ، وذلك لعدة اعتبارات أهمها : أن فترة الستينيات شهدت تطورا واضحا في إنتاج القصة القصيرة ، هو التطور الذي جعل من هذه الفترة حقبة القصة القصيرة التي تداخلت فيها الاتجاهات وتيارات الكتابة القصصية ، وأن هذه الفترة

كانت على درجة عالية من حرارة التحولات الاجتماعية والسياسية، لاسيما في ثلثها الأخير ، وهو ما انعكس بدوره على الإبداع الأدبي عموما ، والقصصي على وجه الخصوص ، كما أن فترة الستينيات قد شهدت – على مستوى العالم – موجات تمرد شبابية أدت إلى خلخلة العديد من الرؤى الثابتة ، وهو ما تحقق في مجال الأدب العربي بوضوح فيما نتج عن صرخة شهيرة أطلقها أحد كتاب القصة القصيرة المصرية – محمد حافظ رجب – حين قال " نحن جيل بلا أساتذة " .

من هنا فقد حددت الدراسة مجالها التطبيقي في القصص القصيرة المنشورة في مصر بين عامي ١٩٦٠ ، ١٩٧٠ وكان اعتمادها كبيرا على القصص المنشورة في مجلة جاليري ٦٨ ، على اعتبار تعبيرها الشديد وبلورتها للعديد من الاتجاهات القصصية في هذه الفترة ، بما يحقق مجالاً تطبيقيا متنوعا يتم الاختيار منه عشوائيا لتطبيق المقولات النظرية، والإجراءات التي تتوصل إليها الدراسة .

وبسبب من هذا التأكيد على الرؤية النظرية فقد تعاملت الدراسة مع مادتها استنادا إلى مقولات جيرار جينيت حول

نظرية السرد ، لا سيما تطبيقه على الزمن السردي ، مدعمة إياه برؤى لوسيان جولدمان حول البنيوية التكوينية ، وذلك رغبة في الوقوف على سمات نوعية للقصة القصيرة ، شريطة ألا تكون مبتوتة الصلة بالتطورات المجتمعية حولها.

ومن هنا فقد نظرت الدراسة بعين الاهتمام إلى دراسات سابقة يمكن تحديدها في عدة مجالات ، أولها الدراسات التي اهتمت بمعالجات الزمن السردي ومنها :

١) ***تشظي الزمن في الرواية الحديثة*** :د / أمينة رشيد ١٩٩٨ ، وهي دراسة مقارنة بين رواية " تلك الرائحة " لصنع الله إبراهيم ، ورواية " السيدة دالوي " لفرجينيا وولف ورواية " العاشق " لمارجريت دوراس ، في محاولة لتحديد دور الزمن في جماليات الرواية الحديثة ، إضافة إلى هدف المقارنة بين الزمن في روايات نشأت في المجتمع الصناعي الأوربي ، ورواية نشأت في العالم الثالث .

٢) ***بناء الزمن في الرواية المعاصرة*** : د/ مراد مبروك – ١٩٩٨ – وهي دراسة لآليات بناء الزمن في الرواية

المصرية المعاصرة ، وهي دراسة تحاول رصد هذه الآليات ودورها في إنتاج الخطاب الروائي المعاصر .

٣) ***بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ - دراسة في الزمان والمكان*** : محمد السيد محمد إبراهيم – ٢٠٠٤ ، وهي دراسة في آليات بناء الزمان والمكان في القصة القصيرة عند نجيب محفوظ ، وتهتم هذه الدراسة بمجرد رصد الظواهر في قصة نجيب محفوظ انطلاقًا من آليات بناء الزمن السردي والمكان ، دون أي تفريق بين وجود هذه الظواهر في القصة القصيرة ، والرواية لدى نجيب محفوظ.

من ناحية أخرى فقد اعتمدت الدراسة على العديد من الدراسات التي اهتمت بالقصة القصيرة في الستينيات ، ودراسة ظواهرها الفنية ، ومنها :

١) ***القصة القصيرة في مصر من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣:*** للدكتور عبد الحميد إبراهيم – ١٩٨٢ – وهي دراسة تؤرخ لأهم اتجاهات القصة القصيرة المصرية في الستينيات وأهم كتابها ، مع اهتمامها بالاتجاهات التجديدية ، وتيار الوعي في القصة القصيرة .

٢) ***الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر - ١٩٦٧ - ١٩٨٤*** : د/ مراد عبد الرحمن مبروك ـ ١٩٨٩ ، وهي دراسة تنطلق من فترة الستينيات بوصفها مفجرة لمعظم اتجاهات الكتابة القصصية في مصر ، مع اهتمامها الواضح على مجال النقد التطبيقي .

غير إن الاهتمام بالجانب النوعي والنقدي التنظيري قد حدا بدراستنا إلى الاعتماد على العديد من الدراسات المهمة في هذا المجال ومنها ما هو عربي ومنها ما هو أجنبي ، ومن هذه الدراسات :

- ***القصة القصيرة - النظرية و التقنية*** : لإنريكي أندرسون أمبرت بترجمة – علي إبراهيم المنوفي ومراجعة د/ صلاح فضل – (   ) .
- ***نظريات السرد الحديثة*** : والاس مارتن – بترجمة حياة جاسم محمد ، ١٩٩٨ .

بالإضافة إلى اعتماد الدراسة على دراستين مهمتين لجيرار جينت ؛ إحداهما مترجمة في كتاب : ***خطاب الحكاية - بحث في المنهج*** ، المنشور في المشروع القومي للترجمة

عام (٢٠٠٠) ، والأخرى في نصها الإنجليزي في كتاب : ما بعد خطاب الحكاية **Narraqtive Discourse Revisited** – المنشورة عام ١٩٨٨ . بالإضافة إلى العديد من الدراسات الأخرى ، التي سيرد ذكرها تباعاً في هوامش الدراسة وثبت المراجع .

وإذا كانت الدراسة قد هدفت – في أهم أهدافها – إلى وضع حدود نوعية مميزة للقصة القصيرة ، وتفجير الأسئلة حول أسس نظرية خاصة بها ، تنتج إجراءاتها الخاصة فإنها قد صادفت عدة صعوبات لعل أهمها دوران معظم المقولات النظرية السردية حول الرواية على اعتبار أنها الجنس الأكثر استقرارا في مجال السرد ، وهو ما حاولت الدراسة التغلب عليه بنقل هذه المقولات إلى مجال القصة القصيرة وملاحظة الفروق .

من ناحية أخرى فقد كانت صعوبة الحصول على بعض المراجع واحدة من أهم الصعوبات التي أدت بالباحث إلى الاعتماد – أحيانًا – على مراجع وسيطة ويمكن حصر هذه المراجع في حالتين ، تمت الإشارة إليهما في حينهما ، وهما :

- ما نقله إبراهيم العاتي في دراسته عن الزمن في الفكر الإسلامي ، عن ابن سينا : رسالة الحدود، ضمن تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات .
- ما نقله برنار فاليط ، وعلق عليه ، من دراسة كاتي هامبرجر حول منطق الأنواع ، ودراسة هامبرجر منشورة بالألمانية .

وبعد فلا سبيل إلى عرض الصعوبات المنهجية الأخرى التي صادفت الدراسة في خطواتها والتي قد تنبئ عنها الدراسة وأقسامها التي جاءت على النحو التالي :

- **مقدمة .**
- **مدخل** : الزمان وإشكالية الوعي به ، اهتم بعرض الآراء الفلسفية والفيزيائية وغيرها للزمن ، في صورة تحاول أن ترسي الأسس التي ستنطلق الدراسة منها للتعامل مع مقولات الزمن في السرد.
- **الفصل الأول** : الزمن بين الوجود الواقعي والتمثل السردي .. وهو بمثابة التأسيس النظري للدراسة ، الذي يعالج أهمية الزمن بالنسبة للنص السردي ، ودوره في تكوينه ، ثم يعالج أهمية الزمن في بناء القصة القصيرة ،

والذي تبدأ الدراسة بعده في الوقوف على آليات بناء الزمن في القصة القصيرة ، عبر أربعة فصول يختص اثنان منها بالآليات الخاصة بترتيب الأحداث زمنيا في النص القصصي ، ويختص الآخران بالآليات الخاصة بإيقاع ورود الأحداث في النص ، و قد جاءت الفصول على النحو التالي .

- الفصل الثاني : الاسترجاع في القصة القصيرة – أنواعه ووظائفه .
- الفصل الثالث : موازاة الحدث – الترتيب الخطي واللحظة الحاضرة والاستباق .
- الفصل الرابع : آليات إبطاء سرعة النص السردي وتوقيفه في القصة القصيرة .
- الفصل الخامس : آليات زيادة سرعة النص السردي في القصة القصيرة .
- الخاتمة : وفيها أهم النتائج العامة للدراسة ، والنتائج الخاصة بالقصة القصيرة بوصفها نوعا أدبيا مستقلاً ، يتبعها توصيات الدراسة .
-

- وفي النهاية يجب الإقرار بأن هذه الدراسة قد حاولت اختبار فرضية تميز القصة القصيرة في معالجتها لآليات سردها عن باقي الأنواع السردية ؛ في معرض تفجيرها لسؤال النظرية الخاصة بها وإجراءاتها ، ولعل الدراسة بهذا لم تطمح إلى تقديم إجابات نهائية بقدر ما طمحت إليه من طرح وتفجير أسئلة من شأنها دفع عجلة الدراسة النقدية نحو محاولة وضع وإرساء مفاهيم نقدية خاصة بالقصة القصيرة وهو طموح ترجو الدارسة أن تكون قد حققته .

والله المستعان

الباحث

(١) الوعي بالحركة و أقسام الزمن :

ظلت كلمة الزمن ـ لفترة طويلة ـ لا تشير إلى معنى دقيق بعينه ، ولا إلى دلالة محددة ، على الرغم من تعدد محاولات تعريفها ، وقد تجلت إشكالية الزمن ـ عبر عصور المعرفة ـ بوصفها إشكالية وعي في الأساس .

فالزمن هو ذلك الكيان الهلامي ، الانسيابي الذي عرفه الإنسان من خلال توصيفات متعددة متباينة ، تحولت ، وتطورت ، عبر تطور الوسائل المساعدة للوعي الإنساني، و يمكن أن نلاحظ هذا المعنى في تعريف الزمان بأنه " شيء أقل جزء منه يحتوي على جميع المدركات " ١، وسمة الإدراك قرينة الوعي الإنساني و إن كانت تشير إلى مدخلات هذا الوعي ، و تفاعلات الذات مع المجال الذي توجد فيه ، وهو الأمر الذي يساعدنا في فهم مقولة جيل دولوز : " الزمان ـ في الواقع ـ وعي للذات . إن كل

---

١ إبراهيم العاتي : الزمن في الفكـر الإسـلامي ـ دار المنتخـب العربي للدراسات و النشر و التوزيع ـ بيروت ـ ط ١ ـ ١٩٩٣ ـ ص ١٤٧ .

السؤال يكمن في معرفة بأي شروط يصبح الزمان وعيا للذات "٢ ، وهذا الوعي - تحديدا - هو ما أسهم في تقسيم الزمن إلى ثلاثة أقسام تشير إلى " ما قبل " ، و " ما بعد " ، وهي أقسام قابلة للوعي و الإدراك عبر طرق مختلفة ؛ فالماضي يعى بالذاكرة ، والمستقبل بالمخيلة ، أما الحاضر فهو قرين الحياة ، و يكون وعيه بالإدراك المباشر.

وتشترك العناصر / الأقسام الثلاثة في الوجود المتواقت عبر طرق الوجود هذه ، حيث إن " الماضي و الحاضر لا يدلان على وقتين متعاقبين بل على عنصرين يوجدان

---

٢ جيل دولوز : البرغسونية - تعريب : أسامة الحـاج - المؤسسـة الجامعية للدراسات والنش و التوزيع - بيـروت - ط١ - ١٩٩٧ - ص ١٢٥ .

و راجع كذلك : بوريس أوسبنسكي : شعرية التأليف - بنيـة الـنص الفني و أنماط الشكل التأليفي - ت : سعيد الغانمي و ناصر حلاوي - المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمـة - رقـم ٧٩ - القاهرة - ١٩٩٩ - ص ٧٩ : حيث يؤكد إن الزمن إدراك ذاتي فـي الأساس .

بصورة مشتركة ، الواحد مع الآخر " ٣ داخل وعي الإنسان الذي يقف بإزاء الزمن .

لكن هذا الوعي ، هو نفسه ، الذي يرى أن الزمن يتخذ معناه عن طريق المقارنة بين هذه الأقسام الثلاثة ، الأمر الذي يؤكد أهمية دالة الحركة في وعي الزمن " فالقبل ، و البعد يشكلان أساس التغير ، كما أن التغير يدلنا على أن هنالك قبلية أو بعدية ، لأن ما لا تغير فيه لا فائت فيه ولا لاحق " ٤ .

إن هذا التغير لا يحدث ـ إذن ـ إلا بامتلاء اللحظة بالأحداث التي تجعلها مفعمة بالحركة فتختلف عما سبقها من لحظات ، وعما سيلحقها .

فالزمان الخالي من الأحداث هو نموذج للزمان المفرغ من دلالته ، أو ـ بتعبير آخر ـ هو نموذج لـ " اللا زمان " ، وهذا هو الأساس الذي جعل أهل الكهف لا يشعرون بمرور الزمن ، لأنه بالنسبة إليهم زمن خال من الحركة ،

---

٣ جيل دولوز : البرغسونية ـ سبق ـ ص ٦٣ .

٤ إبراهيم العاتي : الزمان في الفكر الإسلامي ـ سبق ـ ص ١١٣ .

والتغير . و من ذلك يتضح إن " الحركة هي أساس الزمن ، و موضوعه ، وكأن للزمان جانبين أحدهما موضوعي ، هو صلته بالحركة ، والآخر ذاتي هو صلته بالنفس " ٥ ، فالوعي بالزمن هو ـ نفسه ـ الوعي بالتغير ، ولا يصح الوعي بالتغير إلا بوجود مسبباته (الأحداث) ، ليكون هناك ـ في النهاية ـ وعي بوجود لحظات سابقة ، نسميها الماضي ، و لحظة واحدة هي الحاضر ، تمتد في علائقها من جهتين ؛ إحداهما نحو هذا الماضي ، و الأخرى نحو المستقبل .٦

و للحظة الحاضر وضعية خاصة من حيث طبيعة إدراكها ، و حركتها ، بل ـ كذلك ـ وجودها ، فهي " حد الانفصال ، بين الماضي و المستقبل ، وقت حاضر كأنه النقطة الهندسية التي لا طول لها ولا عرض لها ولا ارتفاع لها ـ على الدوام ـ منسوبة إلى المستقبل " ٧ ، وهو ما

---

٥ إبراهيم العاتي : الزمان في الفكر الإسلامي ـ سبق ـ ص ٨٣ .

٦ راجع في ذلك : جيل دولوز ـ سبق ـ ص ٥٤ .

٧ د / البدراوي زهران : رد على دعوى يدعيها اللغويون الغربيـون تتصل بالزمن في اللغة العربية ـ مجلة مجمع اللغة العربيـة ـج ٧٢

جعل من لحظة (الآن) بمثابة المقياس ٨ الذي لا يعد جزءا من الزمن بل هو الحد الذي يفصل بين أجزائه ، و تكون لحظة (الآن) سريعة بمقدار الأحداث التي تمتلئ بها .

إن هذا التقسيم الثلاثي للزمن ، و إن عبر عن فكر كثير من الفلاسفة ، فإنه " لا يعبر عن الزمن ، بل يشير إلى التوجه اللغوي للمتحدث وهو يقف أمام العالم " ٩ ، إنه الوعي حين يصدر إلى العالم ـ إذن ـ ممنطقًا ، و مقسما ، يحاول أن يبين كيفية رؤية الـ " ما قبل " و الـ " ما بعد " .

ـ القاهرة ـ مايو ١٩٩٣ ـ ص ١٠٠ . و راجع أيضـا : إبـراهيم العاتي : سبق ـ ص ١٦٥ ، وهو ينقل عن ابن سينا : رسالة الحـدود ـ ضمن تسع رسائل في الحكمة و الطبيعيات ـ ص ٩١ .

٨ راجع : إبراهيم العاتي : الزمان في الفكر الإسلامي ـ سـبق ـ ص ٨١ .

٩ إنريكي أندرسون أمبرت : القصة القصيرة ـ النظرية و التقنية ـ ت : علي إبراهيم المنوفي ـ مراجعة د/ صلاح فضـل ـ المجلـس الأعلى للثقافة ـ المشروع القومي للترجمة (١٤٨) ـ ـ القـاهرة ـ ٢٠٠٠ ـ ص ٢٧٠ .

(٢) الزمن .. الإيقاع :

يعد الإيقاع واحدا من أهم الهواجس التي يهتم بها دارسو الزمن في مجالاته كافة ،و التي تمثل أهمها في محاولة تقسيم الزمن إلى وحداته الصغرى عبر الاكتشافات و اختراعات قياسه .

و قد كان الهدف المشترك هو محاولة الوقوف على لحظة (الآن) ، و تقسيمها إلى أصغر وحدة ممكنة من مكوناتها ، وهو الهم الذي ينتاب الدارس للزمن ، الذي سيرى إنه " ليس عين الحركة ، بل عددها ، و دليل ذلك أننا نميز ، لا بين القليل و الكثير عن طريق العدد ، و لكننا نميز بين الحركة القليلة و الكثيرة ، البطيئة و السريعة ، عن طريق الزمان " ١٠ ، وفي حين ظل الاهتمام بالتمييز بين الإيقاع السريع و الإيقاع البطيء سمة لمحاولات قياس الزمن ، فإن هذا التمييز قد استخدم الوعي الظاهري للإنسان ، وعيه المباشر بواقعه ، و لم يحاول الوقوف على آثار الأحداث ـ التي توجد داخل هذا الإيقاع و تشكله ـ على

---

١٠ إبراهيم العاتي : الزمان في الفكر الإسلامي ـ سبق ـ ص٨١ .

دواخل النفس ، و كيف أنها تؤدي إلى تباين الشعور بمرور الزمن بين وعي و آخر تبعا لنوعية استقبال كل حدث من هذه الأحداث ، وهو الأمر الذي تتحكم فيه طبيعة الأحداث النسبية . ١١

و أيا كانت المنطقة التي يمكن استقبال هذا التباين داخلها - مجازية أو حقيقية - حسب الاختلاف بين علم النفس و العلوم الطبيعية ، فالواقع إن هذا التباين ثابت ولا

---

١١ راجع في ذلك : د/ عبد اللطيف الصديقي : الزمـان ٠٠ أبعـــاده وبنيتــــه - المؤسســـة الجامعيـــة للدراســـات و النشر و التوزيع - بيروت - ط ١ - ١٩٩٥ - ص ٦ ٠٠ حيـث يؤكد إن الزمن " نسبي من حيث قياسه من أنا إلى آخر ، وهو خطي لا رجعة فيه ولا تكرار" .

وإذا كانت محاولات العلوم الحديثة ، واختراعاتها تقيس الـزمن بدقـة منسوبا إلى زمن دورة الأرض حول الشمس و حـول نفسـها ، فـإن القياس الكمي للساعة - وهو قياس ثابت - لا يمكنه إغفـال إحسـاس البعض بأن الساعة أطول أو أقصر من الأخرى نتيجة لطبيعة الأحداث ، وكمها ، التي ملأت هذه الساعة . وهو الأمر الذي لا يمكن قياسـه ، بل - فقط - ملاحظة آثاره على هذا الوعي .

محل لإنكاره ، وربما يمكننا اعتباره الشق الثاني الأساسي لدراسة أية بنية زمنية ، بعد الترتيب و خطية الزمن .

غير أن درس الإيقاع يمكن اعتباره المجال الأخصب بالنسبة لمعالجات الأدب و الفن لمرور الزمن .

الفصل الأول

الزمن بين الوجود الواقعي
والتمثل السردي

١- السرد فن زمني :

ظل تقسيم الفنون ـ على اختلاف أنواعها ـ محصورا بين كونها فنونًا مكانية أو زمانية . و تبعا لهذا التقسيم فقد انضم الأدب ـ بأجناسه كافة ـ إلى الفنون الزمانية ، ناهيك عن المسرح ؛ الذي يصبح ـ أحيانًا ـ جامعا للسمتين في حالة العرض .

و إذا كان هذا التقسيم قد التفت إلى الحيز الذي يشغله الجنس الفني ـ زمانًا أو مكانًا ـ فإن فنون اللغة،و الأصوات تدخل ـ هكذا ـ في هذا الحيز الزمني ، من حيث استخدامها لتتابعات صوتية تشغل حيزا من الزمان ، وهو الأمر الذي يجعلنا نسمع ـ بتكرار ملح ـ مقولات مثل : " الأدب فن الزمان و ليس المكان " ١٢ ، في اعتبار واضح لعنصر الزمن الذي نعده عنصرا جوهريا ، و أساسا مؤطرا لفنون الأدب عموما .

---

(١) إنريكي أندرسون أمبرت : القصة القصيرة ـ سبق ـ ص ١٠٢.

غير إنه بالنظر إلى الأسس التي تنبني عليها هذه الأجناس نرى أن الزمن لم يقف عند حد التأطير العام ، بل امتدت أهميته ليشغل حيزا مميزا في آليات البناء الخاصة بأجناس الأدب عامة ، و السرد على وجه الخصوص .

فالإيقاع الشعري ، في أصل نشأته ، ما هو إلا استغلال لفضاءات زمنية تمتلئ بالحركات و السكنات التي تشغل هذا الحيز في نظام يؤدي لعبته الإيقاعية .١٣

و حتى في النصوص المعتمدة ـ أساسا ـ على كونها نصوصا مكتوبة ، يمكن اعتبار النص خيطًا من الحروف ، و شريطًا من الكلمات المتعاقبة التي تؤطر لفضائها الزمني الخاص . " فالكتاب خيطي ، و ذلك بحكم خيطية هذا الدال اللساني ، أي بحكم التتابع الخيطي للحروف و الكلمات و

---

(٢) نشير هنا إلى التعارض الحادث ـ أحيانًا ـ في الشعر الخليلي بين الإيقاع بوصفه زمانًا ، و الكتابة بوصفها تحققًا مكانيا ، وهو ما يظهر في الأبيات المدورة ، و يتغلب فيها العنصر الزماني بالقراءة المتصـلة لبيت مكتوب في صورة مقسومة ، وهو ما يعـد تغليبـا لمـا يتعلـق بالزمان.

الجمل . و زمنية النص المكتوب هي زمنية شروطه و منتجه ، كأي شيء آخر في الزمن . إنها فضاء في الفضاء ، و زمن في الزمن " ١٤ .

و هكذا تسهم هذه السمة في وجود التصاق أساسي بين الزمن و الأدب على المستوى البنائي ، وعلى مستوى التلقي ، حيث يصبح " الزمن اللازم لاستهلاك النص هو زمن عبوره ، أو اجتيازه ، و زمنية النص ٠٠ هي هذه المدة الزمنية التي يستعيرها من قراءته الخاصة : إن زمن النص هو زمن مستعار ، منتحل ، مأخوذ من القراءة، وهو زمن معتبر (حقيقي) " ١٥ .

---

(٣) د / يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيـوي ـ دار الفارابي ـ بيروت ـ لبنان ـ ط ١ ـ ١٩٩٠ ـ ص ٧٣ .

(٤) د / يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيـوي ـ سبق ـ ص ٧٣

و راجع كذلك بوريس أوسبنسكي : شعرية التأليف ـ سبق ـ ص ٨٥ ؛ حيث يشير إلى أن التعبير اللغوي يترجم المكان إلى زمان ، و كمـا أشار فوكو فإن الوصف اللفظي لأية علاقة مكانية أو لأي واقع لابد أن يترجم إلى متوالية زمانية .

لكن هذه الرؤية تقف عند حد كون الزمن إطارا خارجيا ، محيطًا بالنص الأدبي ، وهو الأمر الذي يرى من النص الأدبي مجرد حادثة زمنية . إنها الرؤية التي تقرر إن " أية بنية ، ومهما كانت ، هي موجودة في إحداثيات زمنية ما ، في حين يقبع الزمان في أساس أية بنية أو مقولة ذهنية ، وبالتالي لغوية " ١٦

إن أهمية الزمن ، من حيث هو مكون ، لا تتوقف ـ فقط ـ عند هذا الحد الذي يجعلنا نلتفت لوجوده الدائم في مراحل تكوين و تلقي الأنواع الأدبية عموما ، بل إن له موقعه المهم في داخل البنى الأدبية ؛ خاصة السردي منها ، ذلك الموقع الذي يصل ـ أحيانًا ـ لمرتبة الصدارة ، حيث يعد واحدا من أهم المكونات التي يتكون منها السرد .

---

(٥) جمال الدين خضور : زمن النص ـ الزمن و التفكيك و الوحـدة الأيديولوجية للنص ـ حركية الزمن ـ الأيـديولوجي ـ المعرفـي ـ دار الحصاد للنشر و التوزيع ـ سورية ـ دمشـق ـ ط ١ ـ ١٩٩٥ ـ ص ٦٨ .

إن علاقة القصة بالزمن علاقة مزدوجة ، فالقصة تصاغ داخل الزمن و الزمن يصاغ داخل القصة ، ويسهم في وجودها و بنائها .١٧

و إذا أخذنا في الاعتبار الطبيعة الأصيلة في السرد من حيث هو الفن الذي يتعامل ـ في الأساس ـ مع الأحداث ، حيث " كل سرد يتضمن ـ في الواقع بنسب متفاوتة ـ ٠٠ روضا لأفعال و أحداث هي التي تشكل السرد بمعناه الخالص ١٨"

و إذا رجعنا لفكرة الوعي بالزمن و حركته ، الذي يوجد عبر الوعي بالأحداث ، و امتلاء اللحظة بها ، فسيظهر

---

١٧ و يشير عبد العالي بو طيب إلى أن " الرواية ـ وهو مـا يمكـن تعميمه على السرد ـ فن زمني بامتياز مقابل الفنون المكانية كالرسم و النحت ، لا بالنظر إلى كثرة الأزمنة المتواجدة فيهـا فقـط ، و إنمـا لاعتمادها شبه الكلي على الزمن أيضا " ٠٠ راجع : عبد العـالي بـو طيب : قراءة في البنية الزمنية لرواية عام الفيل ـ مجلـة البيـان ـ ع ٣٦ ـ نوفمبر ١٩٩٦ ـ الكويت ـ ص ٢٤ .

١٨ جيرار جينيت : حدود السرد ـ ت : بنعيسى بو حمالة ـ ضـمن كتاب : طرائق تحليل السرد الأدبي ـ منشورات اتحاد كتاب المغـرب ـ سلسلة ملفات ـ ط ١ ـ الرباط ـ ١٩٩٢ ـ ص ٧٥

لنا جليا إن السرد هو فن أدبي يتعامل بالدرجة الأولى مع الزمن من خلال تعامله مع مكونات هذا الزمن .

إن السرد يختص ـ بوصفه فنًا أدبيا ـ بتتبع الأحداث التي تقع في مجال ما ، بالطريقة التي تجعل من هذا التتبع رسالة جمالية . و من ناحية أخرى ؛ فإن الحدث ـ بوصفه واقعة زمانية ـ يعد هو الوحدة الصغرى للسرد التي تتخذ أهميتها وظيفيا من خلال وجودها في بنية سردية ، فالوظيفة " هي التي تقرر المعنى ، و يعني ذلك ضمنًا٠٠ أن الأفعال أو الأحداث أهم بنيويا من الأسماء و الشخصيات " ١٩ ، وكما لا يمكن تخيل زمن خال من الأحداث ، فإن السرد الذي لا يعالج أحداثًا يخرج عن طبيعة المصطلح .

فالحدث ـ داخلاً في منظومة السرد ، و مسهما في البنية الكلية له ـ هو الأداة الأولية التي يحملها السرد مقولاته ، و التي تفتح الباب له لكي يلج إلى عوالم الشخصيات و المكان ، ٠٠٠ الخ .

---

١٩ والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ـ ت : حياة جاسم محمد ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ المشروع القومي للترجمة ـ رقـم ٣٦ ـ القاهرة ـ ١٩٩٨ ـ ص ١١٩ .

و إذا كان السرد يختص بتتبع الأحداث ، حيث يعرفه جينيت بأنه " عرض لحدث أو متوالية من الأحداث ، حقيقية أو خيالية ، بواسطة اللغة ، و بصفة خاصة اللغة المكتوبة " ٢٠ فإن تعدد الوقائع يعد من أهم المكونات التي يقوم عليها السرد ، و التتبع، حيث لا يكون التتبع منطقيا ، بل قائما على ما يمكن أن نسميه (استراتيجيات السرد) التي تجعل " صلة المقطع السردي بالواقع لا تكمن في التتالي الطبيعي للأعمال التي تؤلفه ، بل في المنطق الذي يتحكم في عرضه و تقديمه " ٢١ ، وهكذا لينتقل بنا السرد نقلة نوعية ، و ليصبح تشابهه مع الزمن اختلافًا .

---

٢٠ جيرار جينيت : حدود السرد ـ سبق ـ ص ٧١ .

٢١ رولان بارت : التحليل البنيوي للسرد ـ من كتاب : طرائق تحليل السرد الأدبي ـ سبق ـ ص ٣٣.

و هي سمة تشابه بين السرد الذي يعيد رؤية الحوادث ، و الزمن الذي هو نظام الحوادث في تراتبها الخطي التصاعدي .

راجع في ذلك :د/ محمد مرحبا : أينشتين و النسبية ـ ص ٧٣ ـ حيث يقرر إن الدقيقة و الساعة ليسا شيئًا إذا لم تكونا أمارة على حادثة

فالزمن ـ إذا كان ـ أداةً لوعي الأحداث و تتابعها الخطي ، فإن السرد يصبح أداة لوعي العلاقات المضمرة بين الأحداث ، عن طريق إعادة ترتيبها ، لا على أساس زمني ، و إنما على الأساس الخاص الذي يحاول السارد أن يرى به هذه الأحداث ، و علاقاتها . فالحكاية " هي الفعل ، و الفعل هو ما يمارسه أشخاص بإقامة علاقات فيما بينهم ، ينسجونها ، و تنمو بهم ، فتتشابك ، و تتعقد وفق منطق خاص" ٢٢ ، وهو الأمر الذي يجعلنا نرى في السرد الأدبي

، و كما أن المكان ليس غير نظام الأشياء المادية ، فكذلك الزمان ليس إلا نظام الحوادث .

٢٢ د / يمنى العيد : سبق ـ ص ٢٨ . و راجع كـذلك : تزفيتـان تودوروف : مقولات السرد الأدبي ـ ت : الحسين سبحان و فؤاد صفا ـ ضمن كتاب : طرائق تحليل السرد الأدبـي ـ سـبق ـ ص ٤٧ ، حيث يؤكد أن تتالي الأفعال في سرد ما لا يمكن أن يكون اعتباطيا . و في موضع آخر يؤكد أن تأليف حدثين أو سلسلة أحداث روائية يتولـد عنه تضايف ديناميكية جديدة تتحدد بكاملها بنظام تتـابع الأحـداث و ترتيبها . راجع : تودوروف : السابق ـ ص ٥٥ .

نوعا من أنواع الرؤية الخاصة للزمن ، أو بالأحرى للأحداث المتتابعة في الزمن . كما نرى السارد متحكما في سير زمن سرده على النحو الذي يخدم رسالته السردية .

(٢) ثنائية الزمن في السرد:

يبدو خط الزمن تصاعديا دائما ، و يتميز السرد عنه بامتلاك السارد لزمنه ، و تحكمه فيه بالصورة التي يراها مناسبة ، و ضرورية لعرض أحداث مسرودته ، و هدفه منها. و هو ما يخرج به ـ بالضرورة ـ عن التتابع الخطي للأحداث ، ليكون في إمكانه تقديم حدث على حدث ، أو القفز على مجموعة من الأحداث ـ فترة من

كما يؤكد هانز ميرهوف على الطبيعة الموضوعية للترتيـب السـببي للأحداث في الزمن حين يتوافق الترتيب الزمني مع السببي ـ راجـع هانز ميرهوف : الزمن في الأدب ـ ت : أسعد مرزوق ـ مراجعـة العوضي الوكيل ـ مؤسسة فرانكلين للطباعة و النشـر ـ القـاهرة ـ نيويورك ـ ١٩٧٢ ـ صـ ٢٤ .

الزمن ـ و إغفالها تماما ، أو التوقف عند نقطة معينة في الزمن و الإسهاب في وصف تفصيلاتها .

إن وضعية السارد في عملية السرد يمكنها أن تتيح لنا الكثير من عناصر فهم هذه العملية ، خاصة إذا طرحنا هذه العملية ـ بوصفها تواصلاً لغويا ـ على مخطط الاتصال اللغوي :

السياق

المرسل ← ← الرسالة

المرسل إليه

الصلة

السنن

" مخطط رقم (١) "

و يمكننا وضع السارد مكان المرسل ، ليصبح المخطط دالاً على موقف الاتصال السردي ، الذي لا يتنافى كونه سرديا مع كونه لغويا كذلك ، ليكون المخطط على النحو التالي :

سارد ←—— متن حكائي ←—— مسرود له

" مخطط رقم (٢) "

و لتبقى العناصر الثلاثة (السياق ، الصلة ، السنن) كما هي ، لتدلنا في الوقت ذاته على الإشكالية التي تصدر عن ازدواج كل من السارد و المسرود له .

فإذا كان السارد هو " الذات الفاعلة لهذا التلفظ الذي يمثله كتاب من الكتب ؛ هذا السارد هو الذي يرتب عمليات الوصف ٠٠ و يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية الروائية ، أو بعينه هو ، دون أن يضطر إلى الظهور أمامنا " ٢٣ حسبما يرى تودوروف ، فإن هذا السارد

---

٢٣ تزفيتان تودوروف : سبق ـ ص ٦٤ .

و يؤكد نظرتنا ما يورده د / محمد فكري الجـزار مـن أن اسـتقراء كتابات بارت تبين وعيه بأن اللغة ليست أداة التوصيل الوحيدة ، و أن هذا يجعل من الضروري البحث عما هو أبعد من اللغة ، و هو مفهوم الاتصال أولاً ٠٠ راجع : د / محمد فكري الجزار ـ فـي نظريـة الرواية ـ المؤلف الفعلي إجراء تحليليا ـ مجلة كلية الآداب ـ جامعة

يخفي وراءه شخصية أخرى نعتبرها هي المرسل الفعلي ، نعني المؤلف ، الذي يقوم ـ فعلاً ـ بصياغة المتن الحكائي.

و إذا كان وعي السارد يظهر في تراتب الأحداث ، فإن وعي المؤلف ، و وظيفته ، من الممكن عدهما مهيمنين على وعي السارد ، فهو منذ البداية يمارس " عملية بناء ، ولا ينقل هكذا عن الواقع ، و إن كان الواقع مرجعا له ٠٠ وهو ـ بذلك ـ يمارس وظيفة فنية ؛ هي وظيفة الإيهام باستقلالية هذا العالم ، و بالتالي بحقيقته " ٢٤ . و لذلك فإن وظيفة الإرسال هنا تنقسم على فاعلين اثنين ؛ أحدهما واقعي ، و الآخر لا يمكنه أن يكون كذلك ، بدليل استخدامه للواقع مرجعا ، و إن أمكن توحدهما ـ أحيانًا ـ فإنهما يبقيان ذاتين بحسب النظر إليهما بوصفهما منفصلين ، و هذا مما يجعلنا ننظر إلى مقولات مثل " السارد الروائي هو الخالق

حلوان ـ ع ٦ ـ القاهرة ـ يوليو ١٩٩٩ ـ ص ٣٥ ، و لعل في ذلك ما يمنح طرح مخطط الاتصال على السرد مشروعيته في الكشف عن علائق الزمن السردي .

٢٤ د / يمنى العيد : سبق ـ ص ٩٣ .

الأسطوري للعالم " ٢٥ ، و " السارد شخصية تخييل تقمصها المؤلف " ٢٦ على أنها مقولات تخص آلية سردية يحاول المؤلف بها أن يتواجد داخل نصه السردي ، و أن يخفي وجوده في آن واحد .

من ناحية أخرى فإن السارد ـ مسيطرا على مجريات السرد ـ يعد واحدا من أهم الدعائم التي يقوم عليها السرد ، و بدونه لا يوجد ، حيث إن " الطبيعة الاستعراضية المميزة للنص الحكائي ، و المتمثلة في نقل وقائع متنه ، و تقديمها في قالب لغوي ٠٠ تستوجب حضور هيئة تلفظية تحول دون عجز الحوادث في التعبير عن نفسها "٢٧ هي تلك الهيئة التي

---

٢٥ ولج جانج كايزير : من يحكي الرواية ـ ت : محمد أسويرتي ـ ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ـ سبق ـ ص ١١١ .

٢٦ السابق ـ ص ١١٧ . و كـذلك قـول بـوريس أوسبنسـكي : " الروائي إنسان فعلي من لحم و دم ، أما الراوي فشخصـية تخييليـة " الذي يؤكد به على انفصال الذاتين . راجـع : بـوريس أوسبنسـكي : شعرية التأليف ـ سبق ـ ص ٣ .

٢٧ د / محمد فكري الجزار ـ في نظرية الرواية ـ المؤلف الفعلـي إجراء تحليليا ـ سبق ـ ص ١٤ .

يظهر عليها السارد معبرا عن ذات أخرى مضمرة فيه هي شخصية الناطق الفعلي الذي تنتمي إليه الرسالة السردية جميعها ، بما فيها السارد نفسه . و هكذا ؛ لا يمكن اعتبار وجود هاتين الذاتين تعبيرا عن وجود مرسلين لرسالة واحدة ، بل نرى إنهما ذات ضمنية تصدر عن أخرى فعلية .

و يتكرر الأمر ذاته في الطرف الآخر من المخطط حيث المتلقي ، و إن بصورة أقل وضوحا و أهمية ، حيث ينبع منه تلك الذات النموذجية التي يفترض السارد أنه يتحدث إليها ، و هي الذات التي تتوافر لديها مجموعة من السمات تكونها ، في حين تكون جزءا من سمات المتلقي الفعلي . و لعل في مقولات أمبرتو إيكو ما يتخذ أهمية واضحة في هذا الشأن ، حين يقرر إن " النص يبني قارئه الخاص من خلال استراتيجية نصية ، و يصبح النص غير مقروء إذا كان النص يحيل على قراء لا يفترضهم ولا يساهم في إنتاجهم " ٢٨ ، وهو ما يوضح أهمية النظر إلى الذات المتلقية بوصفها ذاتًا خاصة ، تنتمي إلى عملية السرد نفسها .

---

٢٨ أمبرتو إيكو : القارئ النموذجي ـ ت : أحمد أبو حسن ـ ضمن كتاب : طرائق تحليل السرد الأدبي ـ سبق ـ ص ١٦٣ . و راجـع

إن هذه النظرة إلى الطرفين من مخطط الاتصال تجعلنا نقف أما إشكالية الزمن السردي بوصفها سمةً من أكثر السمات تميزا في العملية السردية ، و إلى السرد باعتباره الفن الذي يتميز بتداخل المستويات الزمنية ، ويمكن أن يظهر إجمال ذلك في المخطط التالي :

مؤلف ← سارد ← متن حكائي مسرود له ⇄ متلقي

" مخطط رقم (٣) "

فمن المؤلف إلى المتلقي يوجد زمن حقيقي ، يمكن قياسه بالساعة ، وهو الزمن الذي يغلّف عملية السرد ، و بالتالي فهما ذاتان توجدان خارج مجال المسرودة ، و إن تماسا معها . و من السارد إلى المسرود له يوجد زمن خاص للمسرودة ؛ زمن متخيل قائم على علاقات الأحداث ، و

كذلك : جمال الدين خضور :سبق ـ ص ٩ ، ١٠ ، حيث يشير إلـى فعل المتلقي من حيث إعادة إبداع و إنتاج النص الأدبـي بنـاء علـى امتلاكـه لأدوات الاسـتقبال النصـية المفتـرض وجودهـا فيـه ، و إلا ظل النص غريبا .

خالق لمجال حيوي توجد فيه الشخصيات و سلاسل الأحداث ، في صورة تكون واقعية بالنسبة لهذه الشخصيات . ٢٩

و بهذا يمكننا أن نلمح وجود زمنين ؛ أحدهما خارجي ، و الآخر يتحكم في منظومة السرد ، وتظهر به خصائصها الزمنية المغايرة للخصائص الزمنية الخارجية / الطبيعية .

---

٢٩ جاب لينتفلت : مقتضيات النص السردي الأدبـي ـ ت : رشـيد بنحدو ـ ضمن كتاب : طرائق تحليل السرد الأدبـي ـ سـبق ـ ص ٨٨ ٠٠ حيث يؤكد إن المؤلف الواقعي و القـارئ الـواقعي يتمتعـان بوجود مجاوز للنص ، و إن المؤلف المجرد و القارئ المجرد ينتميان إلى العمل الأدبي ، لكن دون أن يكونا مشخصين فيه مباشرة ، لأنهمـا لا يعبران عن نفسيهما أبدا بشكل مباشر أو صريح ، مما يعطل ـ إذن ـ أي تواصل لغوي حقيقي بين المؤلف المجـرد و القـارئ المجـرد .وهو ما دعانا إلى وضع المجردين بين الحقيقيين في المخطط رقم (٣) . و راجع ـ كذلك ـ : د / سعيد أبو عيطة ٠٠ الذي يؤكد إن السارد لا يخرج عن كونه أسلوب صياغة ، أو بنية من بنيات النص ، شـأنه شأن الشخصية ، و الفضاء ، و الزمان ، و يؤكد إن السارد هو أسلوب تقديم المادة القصصية . د / سعيد أبو عيطة : بنية الخطاب في رواية " التيه ـ مجلة البيان ـ الكويت ـ ع ٣١٦ ـ نوفمبر ١٩٩٦ ص ١٤ .

كما يقوم تعامل هذه الذوات مع نوعي الزمن هذين ، أساسا ، على قياس الزمن الداخلي ـ غير المحدد تبعا لاحتوائه على فجوات ـ على الزمن الخارجي ، و إن كان يمتاز عنه باختلافه الذي يكون هو مقياس هذا الزمن ، فإن تطابقا فلن يكون هناك تميز فني للسرد الداخلي ، وهكذا يسهم وجود الذات المتخيلة في إيجاد زمن متخيل ، حيث " لابد من وجود راو يروي فعل الأشخاص و يحكي عنهم ، و هو أمر يضع هذا الفعل في زمن سردي متخيل يذكرنا بالزمن الذي وقعت فيه هذه الأفعال . و قد لا يطابق الزمن السردي الزمن الوقائعي الذي يحيل عليه ، و قد لا يتبع تسلسله " ٣٠ ، و لنا أن نعدل من هذا الفهم الذي يرى أن الأساس هو التطابق بين الزمنين ، برؤيتنا لتميز الزمن الداخلي الذي يشكل جوهر اختلافه ، و الذي إذا لم يظهر ، فلن يظهر معه دور الراوي ، الذي تؤكد عليه ـ فيما بعد ـ د / يمنى العيد قائلة : " فالراوي يتفنن في سرد ما يحدث : يقدم و يؤخر فعلاً على فعل ، و يلعب وفق ما يراه مناسبا

---

٣٠ د / يمنى العيد : سبق ـ ص ٦٨ .

للمسار الذي يبني " ٣١ ، وهو ما يتناقض مع " قد " التقليلية التي استخدمتها حين قالت : " قد لا يطابق الزمن السردي الزمن الوقائعي الذي يحيل إليه " فالحقيقة إنه لا يطابقه فعلاً ، و هذا هو الأساس الذي نعي به وجوده .

(٣) الزمن السردي و سماته :

إذا كان الزمن الواقعي سيالاً و منفلتًا ، و إلها يأكل أولاده ٣٢ ، فإن الزمن السردي أداة تساعد السارد على فهم شخصياته و دوافعها و منطلقاتها ، كما يمكنه ـ عن طريق استخدامها ـ أن يعبر عن هذه الشخصيات و واقعها ، بل و أن يلاعب متلقيه ـ كما أسلفنا ـ لعبة الإظهار و الإخفاء ليحافظ ـ دائما ـ على توتره أثناء سيره مع خط الأحداث ،

---

٣١ د / يمنى العيد : سبق ـ ص ٨٦ .

٣٢ صور اليونانيون القدماء إله الزمن " كرونوس " في صورة الأب الذي يأكل أولاده ، في إشارة إلى استيعاب الزمن لكل الحوادث التـي تحدث فيه . راجع : عبد اللطيف الصديقي : الزمان ـ أبعاده و بنيتـه ـ المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ـ بيروت ـ ط ١ ـ ١٩٩٥ ـ ص ١٧ .

و يظل مشدودا ، و مستثارا ، و متسائلاً حتى يصل إلى نهايته .

و إذا كنا قد أثبتنا وجود زمنين مختلفين ـ على الأقل ـ يتداخلان في السرد ، فإن جيرار جينيت ، و قد سبق إلى هذا ، قد بنى رؤيته للزمن السردي على أساس المقارنة بين زمن القصة (الأحداث كما وقعت فعلاً) ، و زمن الحكاية (الأحداث كما تظهر في السرد) ، و استطاع أن يصل ـ عبر هذه الرؤية ـ إلى أهمية التفاوت بين هذين النوعين من الزمن ، و هو التفاوت الذي يخلق الأنماط الإيقاعية الكبرى في السرد .

هذا التفاوت ـ كذلك ـ هو الذي سيدعونا إلى محاولة النظر إلى الزمن السردي ، غير متجاوزين للعلائق التي تربطه بالزمن الخارجي الذي ينتج عنه . حيث لابد أن " تقاس سرعته في ضوء نوع من الزمان أكثر أساسية ، أو

أن يكون البديل هو أن ينساب الزمان بالنسبة إلى نفسه ، و هذا باطل منطقيا " ٣٣

و على هذا الأساس ؛ يمكن أن تكون نظرتنا إلى سمات الزمن السردي قائمة على رؤية عدد من العوامل التي تقوم على العلاقة بين الزمن السردي ، و الزمن الطبيعي، و هي العلاقة التي يمكن عن طريقها إقامة مقارنات بين كل منهما ، تكون مفيدة في تحديد هذه السمات التي تميزهما ، و على أساس هذه المقارنات يمكن وضع التمييز التالي :

---

٣٣ إيبين نيكلسون : الزمان المتحول ـ ضمن كتاب : فكرة الزمان عبر التاريخ ـ ت : فؤاد كامل – سلسلة عالم المعرفة (١٥٩) – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – مارس ١٩٩٢ ص ٢٥٠ .

و هو ما يتفق مع ما ذكره عبد اللطيف الصديقي من أن الزمان يـ ؤول لكي يمكن قياسه . راجع : عبد اللطيف الصديقي : سبق ـ ص ٢٩ .

أ) الزمن الطبيعي سيال مستمر ، و الزمن السردي متقطع :

و هي السمة التي يمكن النظر إليها بدءا بمقولة " الفن اختيار " ، حيث المؤلف ؛ و من ثم السارد ، يعمد إلى اختيار أحداث معينة لوضعها داخل خط سرده ، و في الوقت نفسه يقوم بحذف بعض الأحداث ، و على هذا ؛ فإن الزمن الطبيعي يسير مساره المعتاد دون توقف أو انقطاع ،مستشرقًا المستقبل ، و غير قابل للعودة إلى الوراء ، في خط مستقيم تكونه النقاط الحدثية المتعاقبة .

و إذا كان سرد يوم في حياة إنسان ، بكل تفصيلات هذا اليوم ، يحتاج إلى عدة مئات من الصفحات ، فإن عمل السارد الأهم هو انتقاء ما يبدو على درجة من الأهمية ـ بالنسبة له ـ لكي يظهر رسالته السردية . و هو ما يؤكد إن " الزمن الواقعي يكون متصلاً في حين إن الزمان المتمثل

في العمل الأدبي يظهر في شذرات منعزلة " ٣٤ ، و هي الشذرات التي يسبب وجودها الفجوات الزمنية بالانتقال المفاجئ عبر الأحداث .

إن هذا الفارق ، الذي يمنح الزمن السردي سمته الأولى في حرية الحركة ، دون التقيد بالخط التصاعدي السيال للزمن الطبيعي ، هذا الفارق يعد ناتجا عن وجود رؤية خاصة للسارد داخل العمل السردي ، رؤية تخدم في المقام الأول استراتيجيته النصية، و تؤكد تماس مستويات الزمن في النص السردي . بل إنه ـ على مستوى آخر ـ يعد منتجا لآليات السرد التي تمنحه خصوصيته بالنسبة للفنون الأدبية الأخرى . ٣٥

---

٣٤ سامي إسماعيل : علم الجمال الأدبي عند رومـان إنجـاردن ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ سلسلة كتابـات نقديـة ـ رقـم ٨٠ ـ القاهرة ـ نوفمبر ١٩٩٨ ـ ص ١٤٣.

٣٥ راجع في ذلك : د / يمنى العيد ـ سبق ـ ص ١٠٠ ؛ حيث تؤكد إن الزمن يتكسر في السرد و يتحرر من خطيته ، و الأحداث لا تتوالى ، ولا تتعاقب وفق تاريخية واضحة ، بل تتقاطع و تتزامن وفق رؤيـة الراوي الذي هو بمثابة المخرج .

و إذا كنا ـ بذلك ـ قد رأينا الفارق الأول بين نوعي الزمن ، فإن هذا يؤكد لنا ـ من ناحية أخرى ـ إمكانية التعامل مع دائرة الزمن السردي داخل رسالة السرد (بين السارد و المتلقي النموذجي) بوصفها مجالاً حيويا خاصا يعتمد على وجود زمن خاص به . و هي النظرة التي يمكن أن تمنحنا بعدا أكبر في التعامل مع آليات السرد .

غير إن باشلار عندما يتحدث عن أحداث تتكرر ، كما يحدث في السرد الفني فإنه يعزو ذلك إلى " نظرة إجمالية تختصر التنوع الزمني للظواهر اختصارا سيئًا " ٣٦. إن هذا الاختصار السئ دلالة على وجود تغير لا يكون الهدف منه عرض الأحداث كما هي ، و عرض تتابعاتها كما تحدث في الواقع / القصة ، بل يكون هدفه الأصلي هو الحذف ، المكون للفجوات الزمنية في السرد ، و هي فجوات يكون لها دورها في مجمل بنية السرد .

---

٣٦ جاستون باشلار : جدلية الزمن ـ ت : خليـل أحمـد خليـل ـ المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ـ الجزائر ـ ط ٢ـ ١٩٨٨ ـ ص ٧ .

و هو الأمر نفسه الذي يجعلنا نولي عناية ، و أهمية لعامل الترتيب التصاعدي للزمن، و وجود أكثر من مستوى له .

ب) التزامن ٠٠ بين الزمن الطبيعي و الزمن السردي :

إذا كان الزمن قرين الوعي به ، فإن هذا الوعي يكون أحاديا في الزمن الطبيعي ، بحيث لا يمكنه إدراك سوى خط حدثي واحد لصيق به ، أما في الزمن السردي فإن السارد ـ بوصفه الذات الواعية للسرد وعيا أول ـ يمكنه إدراك عدة خطوط زمنية تتيح له فرصة عرض الأحداث المتزامنة في أكثر من مكان ، و لأكثر من شخصية . هذا العرض التزامني سيتعارض مع خطية النص السردي ، مما سيؤدي إلى إيقاف خط لصالح آخر ، ففي السرد " يتكسر الزمن ، يتحرر من خطيته، و عليه فالأحداث لا تتعاقب وفق تاريخية واضحة بل تتقاطع و تتزامن " ٣٧ .

---

٣٧ د / يمنى العيد ـ سبق ـ ص ١٠٠ .

إن تحرر الزمن السردي من هيمنة الطابع الكرونولوجي للزمن الطبيعي يتيح له ـ في المقام الأول ـ إمكانية تتبع أكثر من خط زمني واحد ، ثم وضع هذه الخطوط المتزامنة / المتوازية ، أو أجزاء منها ، على الأقل ، في خط سردي واحد ، يكون قادرا ـ عن طريق السير بحرية إلى الأمام و الخلف ـ أن يستوعب هذه الخطوط جميعها في صورة تستوجبها خطية النص السردي الناتجة عن كونه لغة .

الزمن الطبيعي ـ إذن ـ زمن متعدد بتعدد الشخصيات التي تعيشه و تعيه ، لكن الزمن السردي يمتاز باقترانه بسارد ، و وجهة نظر هذا السارد و اقترانها بعدة شخصيات تتيح لوعي هذا السارد أن يتتبع عدة خطوط في آن واحد .

و هكذا يكون التزامن سمة مميزة للزمن السردي تتيح لنا إدراك أن هذا الزمن ناتج وعي السارد أساسا .

وهو الأمر نفسه الذي ينتج عنه ظهور الزمن في شذرات متقطعة حين يكون معالجا في السرد ، فوعي السارد يتجه إلى تتبع خط زمني لشخصية ، ثم يعلق هذا الخط

لصالح خط آخر متزامن معه ۰۰ و هكذا ليظهر الكولاج كاملاً، وتتقاطع خطوط الزمن المتوازية .٣٨

و ربما يكون هذا ـ تحديدا ـ من أهم العناصر التي تمنح للسرد جماليته ، و حركته ، و على ذلك فإن " التكسير الذي يصيب زمن السرد بتقطيع الصور و تركيبها وفق تزامن معين و خاص بالبنية إنما يمارسه الكاتب – الراوي بهدف استكمال أو إنجاز بنية فضاء النص ، بحيث يمكن للصور أن تحيل بتزامنها الخاص هذا على بعضها البعض الآخر بانيةً بهذا استدارة فضائها "٣٩ ، و

---

٣٨ راجع في ذلك إنريكي أندرسون أمبـرت: القصـة القصـيرة ـ النظرية و التقنية ـ سبق ـ ص ٢٨٦ ، حيث يفرق بين زمن أحـادي و زمن متعدد الأبعاد .

و راجع : تودوروف : سبق ـ ص ٤٢ ـ حيـث يؤكـد إن علينـا " للحفاظ على الترتيب المثالي زمنيا لأحداث القصة أن نقفز عنـد كـل جملة من شخص إلى آخر لنقول ما كان يفعله هذا الشخص الثاني فـي تلك الأثناء" .و راجع أيضا : المرجع نفسه ص55 .

٣٩ د / يمنى العيد ـ سبق ـ ص ١٠١.

و راجع أيضا : المرجع نفسه ـ ص ١٧١ : حيث تنص على : " زمن القص هو زمن تخيلي ؛ يختلف عن زمن الوقائع و يفارقه ، و زمـن

استدارة الفضاء هنا لا يكتمل وعيها إلا خطيا عبر تتابع خيط اللغة السائر ـ دائما ـ إلى الأمام ، و المكون لخط السرد الأساسي .

إن وعي السارد ـ بوصفه وعيا متخيلاً ـ ينتج عنه ذلك الزمن المتخيل ، كذلك ، و كما أن قياس الزمن السردي – المتخيل – لا يصح إلا بإحالته إلى زمن قار ، فإن وعي السارد ـ كذلك ـ يمكن أن يكون معلوما بالقياس إلى وعي آخر ، و إن كان أحادي الاتجاه ، مستقرا و فعليا ، و هو الأمر الذي دعا رولان بارت إلى القول بأن " نظام التسلسل الكرونولوجي يتوارى داخل بنية رحمية لا زمنية ، و يسعى التحليل المعاصر إلى نزع الطابع

الوقائع هو زمن متعدد الأبعاد يحمل في الوقت الواحد أحداثًا عدة . أما زمن القص فهو زمن أحادي ينمو بالكلام في التوالي : إنه زمن انتظام الصياغة و تكونها في جمل تتوالى ." ، و راجـع د / محمـد فكـري الجزار : العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي ـ الهيئـة المصـرية العامة للكتاب ـ سلسلة دراسات أدبية ـ القاهرة ـ ١٩٩٨ ص ١٥٧ ؛ حيث يؤكد إن الزمن السردي لا يمكن تصوره خارج إطار الـزمن الخارجي الذي يقوم بتقسيم الزمن السردي إلى مدد زمنية .

الكرونولوجي عن المضمون السردي ، و إعادة إضفاء الطابع المنطقي عليه " ٤٠ ، و إشارة بارت هنا تؤكد فكرتنا عن وجوب وجود وعي يتم القياس بالنسبة إليه . إن التحليل المعاصر ، الذي ينص عليه بارت ، هو ذلك الوعي الخارجي الأكثر استقرارا بالإشارة إلى علميته المستقرة . هذا الوعي هو ما يحاول أن يعي أحداث القصة كما تظهر داخل نسق سردي ، و أن يعيد رؤية هذه الأحداث وفق استراتيجيات الوعي الساردي ، فإن " ما يفعله السارد ـ في الواقع ـ هو سرد قصة مرتبة زمنيا ، قصة يحاول القارئ إعادة تركيبها وفق النظام الزماني الصحيح ، و إن عناصر السرد هي انحرافات عن حكاية بسيطة وجدت مسبقًا ، و النتيجة هي طريقة فعالة لتشريح السرد " ٤١ ، ليقوم وعي السرد ـ أساسا ـ على ذلك التمييز بين الوجود الفعلي للأحداث ، و وجودها السردي .

---

٤٠ رولان بارت : سبق ـ ١٩ .

٤١ والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ـ سبق ـ ص ١٤٧ .

و هذا مما يؤكد أهمية الزمن السردي و قياسه على الزمن الواقعي في منح السرد سماته الجمالية التي ينفرد بها عن باقي فنون اللغة .

جـ) الزمن السردي و خط اللغة :

يعد كون السرد مكتوبا عاملاً مهما من عوامل التحكم في سمات الزمن السردي ، حيث غالبا ما يكون السرد إلى الوراء ؛ بمعنى أنه يقص عن الماضي ، في الوقت الذي يمتد فيه شريط اللغة إلى الأمام دائما .

فبفضل ألعاب السارد " يوهم القص أن الكلام يتجه إلى الوراء في حين أن الكتابة تبقى في الحقيقة خطية متقدمة باتجاهها على الورق إلى الأمام " ٤٢ .

و إذا كانت القصة – النص السردي عموما – لا يمكن توقيفها ، أو إرجاعها ، كما يحدث في تقنية الفيديو أو السينما ، فإن الشكل الأمثل للقراءة المتسلسلة يدعو إلى مقارنة دائمة بين تصاعد شريط اللغة ، و تقطع خط السرد ، و على ذلك يمكن النظر إلى زمانية الخط السردي بوصفها زمانية

---

٤٢ د / يمنى العيد : سبق ـ ص ٧٤ .

مخصوصة خاضعة لوعي السارد في الأساس ، و ما وعي المتلقي إلا إعادة قراءة لوعي السارد للتتابعات الحدثية .

وهو ما يمكن أن نلاحظه في المخطط التالي :

وعي (١) المؤلف	←	زمن حقيقي
↓		↓
وعي (٢)السارد	←	زمن سردي
↓		↓
وعي (٣) الشخصية	←	زمن داخلي (باطني)
↓		↓
وعي (٤) القارئ	←	زمن نصي

"مخطط رقم (٤) "

من هنا يمكن النظر إلى أهمية التداخلات الزمنية في خط السرد . و يكون هذا النظر واضعا نصب الاهتمام التحولات التي تطرأ على الزمن الموجود داخل القصة و هي التحولات التي سنقوم بعرضها ، و مناقشتها حين الوقوف على الآليات المتعلقة بالزمن داخل السرد .

و أيا كان الأمر ، فإن " النص الروائي يعمد ـ أساسا ـ إلى أحداث ماضية ، و هذا الماضي يتكون إما من مادة تاريخية أو قصة حياة معينة ، إلا أن هذه الأحداث يتم ترهينها داخل الخطاب ، فتصبح حاضرا على المستوى النصي " ٤٣ .

و هذا الحاضر النصي هو ما نعتبره زمن الشخصية الواقعي الذي تعيه و تعيشه . و يمكن لهذا الحاضر أن يظهر للقارئ في صورة ماضي أو مستقبل ما لم ينص السارد، و يؤكد إنه حاضر . ففي الزمان الواقعي يكون للحظة الحاضر " وضع أونطيقي مميز على الماضي الذي ذهب و لن يعود ، و على المستقبل الذي لم يأت بعد ٠٠ أما في الزمان المتمثل فيكون الماضي و الحاضر و المستقبل بمثابة لحظات يرسمها نظام ترتيب الأحداث المتمثلة في العمل الأدبي " ٤٤ .

---

٤٣ د / سعيد أبو عيطة : سبق ـ ص ٨ .

٤٤ سامي إسماعيل : سبق ـ ص ١٤٣ .. (أونطيقي) هكـذا فـي النص ، و ربما يقصد antic التي تعني : القيمة الجوهرية للشيء في ذاته .

و بذلك ستصبح السمات اللصيقة بالأحداث ، و الناتجة عن موقعها التاريخي (الكرونولوجي) داخل خط أحداث القصة ، ستصبح هذه السمات متوارية داخل وعي الشخصية لصالح تتابعات السرد ، ليحل النظام التوزيعي محل النظام التتابعي ، و هو ما يمنح السرد حيويته حسبما ينص والاس مارتن . ٤٥حيث يقوم المونتاج بانتقاء ، وترتيب المجموعات الحدثية التي يكون كل منها بنية مستقلة ، ثم ترتيب هذه البنى ، مع وجود فجوات زمنية بينها تعمل لصالح حركية البنية الكلية و شمولها .

و إذا كان " التأخير الضروري الذي تسببه اللغة ـ لا غير ـ هو ما يجعلها (أي الأحداث) منتشرة عبر زمن

---

٤٥ والاس مارتن : سبق ـ ص ١٦٧ .

و راجع كذلك : آمنة يوسف : تقنيات السرد ـ النظرية و التطبيق ـ دار الحوار للنشر و التوزيع ـ اللاذقية ـ سورية ـ ط١ ـ ١٩٩٧ ـ صـ ٢٤ . حيث تقرر إن زمن الخطاب زمني خطي يخضـع لنظـام كتابة الرواية على أسطر صفحاتها ، في حين أن زمن الحكاية متعـدد الأبعاد يسمح بوقوع أكثر من حدث في آن واحد .

القراءة بدلاً من تقديمها في لحظة " ٤٦ فإن المونتاج يعد وسيلة السارد الأهم للتغلب على الإشكالية التي تقف عائقًا دون وعي الأحداث المتزامنة في الآن نفسه . و هو ما يجعل للسرد منطقه الخاص ، و هو ـ كذلك ـ ما يجعل رؤية الزمن السردي أكثر انفتاحا على العديد من مستويات السرد ، و يجعله ، كذلك ، في حد ذاته ، متعدد المستويات بدءا من قياسه على زمن خارجي ، وانتهاء بعلاقته بزمن السارد و القارئ ، ثم دخولاً إلى زمن الشخصية بوصفه زمنًا واقعيا داخل السرد ، ثم ـ أخيرا ـ الزمن الداخلي للشخصية من حيث هو حركة الوعي الباطني لهذه الشخصية .

إن فكرة التزامن التي تنتج فيما تنتج آلية المونتاج ، و إن كانت تتيح لنا رؤية سمات الزمن السردي ، أو بعضها ، فإنها ـ في الوقت ذاته ـ تفتح الباب لملاحظة علاقة الزمن بالمكان داخل السرد .

و لعل فكرة تتبع وعي الشخصيات ـ كل على حدة ـ ناتجة عن ذلك ، فإن دائرة المكان ستصبح ـ بالتالي و تبعا

---

٤٦ والاس مارتن : سبق ـ ص ١٦٧ .

لذلك ـ دوائر مكانية متعددة و لا نهائية ، حتى يمكن أن تتيح للسارد رؤية ذلك العدد غير المحدود من الخطوط الحدثية التي تمكنه من الانتقاء بحرية و اختيار ما يكون خطه السردي المخصوص .

أنقول هنا : إن أي سرد لا يمكن أن يحيط بكل الحوادث و الأحداث ؟ فنعود بذلك إلى تعبير باشلار عن الاختصار السئ ؟ ٤٧، أم نلحظ بذلك أن عامل الزمن الذي يمنح للسرد حركيته هو ـ ذاته ـ ما يمنحه استاتيكيته كذلك ، الناتجة عن وجود فكرة أساسية للسارد هي التي تتحكم في منطق اختياراته لأحداث دون غيرها و تركه لأحداث أخرى .

و أيا كان الأمر فإن النتيجة الأهم التي يمكن التوصل إليها هي أن الزمن السردي (الزمن المستخدم في بناء السرد عموما) هو زمن له سماته الخاصة التي تميزه عن باقي

---

٤٧ وهو ما يؤكده جيرار جينيت حين يعبر عن أن " اللغة لا يمكنهـا أن تحاكي على الوجه الأكمل إلا ما هو لغة، و بصيغة أدق فإن خطابا ما لا يمكنه أن يحاكي بشكل مرضٍ إلا خطابا مماثلاً لـه تمامـا ، و إجمالاً فإن أي خطاب لا يمكنه أن يحاكي إلا ذاتـه . راجـع جيـرار جينيت : سبق ـ ص ٧٥ .

أنواع الزمن . و أن هذه السمات هي التي توضح تميز السرد عن باقي فنون اللغة .

و إذا كان هناك مجال لتوسيع هذه الفكرة ، فإن ما نرى وجوب مناقشته الآن : هل يمكن أن تتميز القصة القصيرة ـ بوصفها نوعا سرديا ـ بسمات زمنية تميزها عن باقي الأنواع السردية ؟

(٤) الزمن في القصة القصيرة و سماته :

تتميز القصة القصيرة عن سائر الفنون السردية بضيق المساحة النصية ، ذلك الضيق الذي يتواءم مع الاسم : القصة القصيرة .

فهي قصة من حيث هي نوع سردي ، يعالج أحداثًا ، وهي قصيرة بما يميزها عن الأنواع الأخرى مثل الرواية ، والقصة الطويلة ، وغيرها .

و إذا كان معظم المهتمين بالسرديات ينظرون للقصة القصيرة بوصفها تابعة نوعيًا للرواة . و ملحقة عليها ، و هو ما يشيع بين متلقي الأدب و مبدعيه بما يمنح كاتب القصة مشروعية كتابة الرواية و الجمع بين النوعين في آن واحد .

فإن هذه النظرة هي ما تحاول الدراسة الوقوف حياله بهدف التمييز بين القصة القصيرة و الرواية ، على اعتبار التقارب الشديد بينهما .

و ذلك عن طريق ملاحظة الفرق الأولي بالاعتبار بينهما ، وهو تعامل كل منهما مع الزمن . مع التركيز على تعامل القصة القصيرة مع الزمن بوصفه آلية تسهم في بنائها و تميزها .

أ) أثر ضيق المساحة النصية :

يقيم جيرار جينيت نظرته إلى زمن النص السردي على أساس المفاضلة بين المدة الزمنية التي تستغرقها أحداث القصة كما يمكن تخيلها ، وبين المساحة النصية التي تمثّل ظهور هذه الأحداث في النص السردي .

فإذا لاحظنا الفرق بين طول هذه المساحة في الرواية ، و قصرها في القصة القصيرة، فإن ذلك سيكون مؤثرا على هذه المعادلة التي يصوغها جينيت بين زمن القصة (**زق**) ، و زمن الحكاية (**ز ح**) .

يعد القصر ـ إذن ـ سمة أولى تميز القصة القصيرة التي " تتميز بشريط لغوي قصير ، و قصر هذا الشريط هو قصر مدته أي زمن القصة العادي " ٤٨ . وإذا كانت يمنى العيد ترى أن هذه السمة (قصر المساحة) لا تؤثر على قدرة القصة التخييلية ، فهي تظل قادرة على " الذهاب بعيدا في الماضي ، أو على القفز بهذا التخييل في هذا الاتجاه أو ذاك " ٤٩ فإننا ـ و إن وافقنا جزئيا على هذه المقولة ـ فلا يمكن في الوقت ذاته أن نغفل الأثر الذي يسبغه ذلك الشريط اللغوي القصير على مكونات النص السردي في القصة القصيرة .

إن أول ما يجب طرحه في هذا الصدد هو كون القصة القصيرة نصا مصفى ، أو يجب كونها كذلك ، فهي تستخدم اللغة باقتصاد شديد و دال بما يجعلها ذات بنية مضغوطة ، و " لا تحتوي على كلمات زائدة ، و حتى عندما نلاحظ تكرارا

---

٤٨ د / يمنى العيد : سبق ـ ص ١٧٦ .

٤٩ السابق : ص ١٧٧ .

فهذا لا يعني زيادة ، فربما كان مقصد هذا الإلحاح على أمر ما " ٥٠ .

و تؤثر هذه الطبيعة الأولى للقصـة القصـيرة علـى التعامل مع الزمن داخل القصة القصيرة .

الزمن في القصة القصيرة أشد ضـيقًا مـن الروايـة ، فالرواية " يمكن أن تحدثنا عن قرون مضت ، و بـلاد ، و جماهير ، لكن القصة القصيرة تفضل أن تحدثنا عن ساعات قليلة أو حي منعزل ، أو كائنات منعزلة " ٥١.

و هو الأمر الذي يتوجب وضعه فـي الاعتبـار عنـد التعامل تحليليا مع كل من النوعين. غير إنه لا يمكن اعتباره قاعدة لا تقبل الخروج عليها .

غير إن أهمية هذه الفكرة تكمن في وضوح أثر أولـي لضيق المساحة النصية ، و هذا الأثر يتجلـى فـي انحيـاز القصة القصيرة إلى التعامل مع المساحات الضـيقة زمانيـا

---

٥٠ إنريكي أندرسون أمبرت : القصة القصيرة ـ سبق ـ ص ١٤٢ .

٥١ السابق : ص ٤٤ .

و مكانيا . و حتى إذا خرجت من هذه الدائرة فإن معالجاتهـا للمساحات الواسعة ستظل متأثرة بفكرة كونها نصا قصيرا ، لذلك سيكون سعيها الدائم نحو التكثيف و التركيز .

القصة القصيرة - إذن - تتعامل مع مساحة نصية أقل ، و هو الأمر الذي يوجب كون إمكانات اللغـة فيهـا أشـد حضورا داخلها ، لكي تسد فجوة ضيق المسـاحة . و لكـي تستطيع ، بناء على ذلك ، التعبير عن أحداث هذه المسـاحة الضيقة في أقل قدر ممكن.

ب) البناء القصير و البناء المعقد بين القصة القصيرة و الرواية :

تحدثنا الرواية - إذن - عن بلاد و جماهير ، و تحدثنا القصة القصيرة عن كائنات منعزلة ، بما يتماشى مع الفرق الواضح في الطول بين كليهما .

و هو الأمر الذي يجعلنا نولي أهمية ما إلى كون القصة القصيرة نصا بسيطًا في مقابل تركيب الروايـة ، حيـث لا

يمكن القطع ببساطة النص القصصي مطلقًا إلا بما يقابله في الرواية من تركيب . ٥٢.

هذا الاعتبار يولي أهمية كبرى إلى قلة عدد شخصيات القصة القصيرة و أحداثها التي تعالجها في مقابل الزخم الذي تحاول الرواية ـ غالبا ـ التعرض له .

---

٥٢ و يؤكد ميشيل رايمون على أن القصة تتعـارض مـع الروايـة تعارض البسيط مع المركب ، و لكن بساطتها تلك لا تكمن في تقـديم مشهد قصير و عنيف ، فبإمكان القصة أن تعرض مجرى حياة بكاملها شريطة أن تحرص على إلقاء الضوء على البطل المركزي .. إن قصر القصة و صفاء نسقها يتعارضان مع ما يتميز به مفهوم العمل الروائي من الاتساع ..

و هي الفكرة التي تؤكد ما نعرض له من الفرق بين كـون الروايـة و القصة كليهما مركبة ..

راجع ميشيل رايمون : سبق ـ ص ١٧٧ .

كما يورد ، كذلك ، عبارة بورجي " إذا كان كاتب القصـة القصـيرة يقطف غصنًا من النبتة ، فإن الروائي يجتثها كاملة بجذورها و ترتيبها " .. راجع : المرجع نفسه ـ ص ١٧٩ .

و هو ما يمكن رؤيته متعارضا في النتيجة النهائية مـع تعقيد النص القصصي الذي يحاول أن يستغل إمكانات السرد في أضيق مساحة ممكنة .

و لذلك فإن هذا الفارق يمكن توصيفه على النحو التالي:

تعالج القصة القصيرة كما أقل من الأحداث ، و عددا أقل من الشخصيات ،و بالتالي عددا محدودا مـن وجهـات النظر ، لكن ضيق مساحتها يجعل من هذا البسيط معقدا فـي مستوى البناء و الخطاب النصي .

و تعالج الرواية كما أكبر من كل هذه الأشـياء ، لكـن مساحتها الواسعة تجعل من تركيبها أمرا حتميا و محايثًا .

و تؤدي المقارنة بين هاتين النتيجتـين إلـى ملاحظـة الاختلاف الكائن بين طبيعة كل منهما ..

فطبيعة تعقيد الرواية ناتجة عن ازدحامها بالأحـداث و الشخصيات ، حتى لو أدت رسالة سردية بسيطة ، متصاعدة ، متراتبة منطقيا .

أما طبيعة تعقيد القصة القصيرة فناتجة عن حشد أكبـر كم ممكن من الرؤى و التفصيلات في أضيق مساحة ممكنة ، و هو الأمر الذي يجعل للسارد دورا كبيرا في تعقيـد هـذا

البناء الذي يتوجب أن يكون مكثفًا ، بما يقترب مـن دائـرة الشعر ،و محكما ، بما يجعله سرديا في الوقت ذاته .

و يؤثر هذا الفرق في العديد من عناصر السرد ، فمنـذ البداية يجب ملاحظة إن " الخط الفاصل بين الرواية و القصة القصيرة يمكن قياسه ، و أيا كان نوع وحدة القيـاس التـي نستخدمها فإن الزمن الذي نستغرقه في قراءة الرواية أطول " (٤٢) ، ليصبح الزمن ـ بذلك ـ العامل الأكثر أهميـة فـي مجال إيضاح الفوارق بين النوعين ، على مستويات التعامل مع النص كافة ؛ بدءا من الحجم .

و يؤثر قصر حجم القصة القصيرة ـ كـذلك ـ فـي طبيعة الأحداث التي تعالجها ، حيث يندر أن تـروى قصـة حياة كاملة ، بل تسرد جزءا ، أو تحلل شـريحة مـن هـذه الحياة ، و " كلما استطعنا استنتاج أشياء عن الحياة بأكملهـا من هذه الشرائح .. كانت القصة أقرب للرواية " (٤٣) وهو الأمر الذي يردنا إلى الطبيعة البانورامية للرواية في مقابـل

---

(٤٢) إنريكي أندرسون أمبرت : سبق ـ صـ ٤٣ .

(٤٣) ماري لويز بارت : القصة القصيرة بين الطول و القصر ـ ت : محمود عياد ـ فصول ـ سبتمبر ـ صـ ٥٢ ـ ١٩٨٢.

الطبيعة التحليلية للقصة القصيرة التي تعامل مادتها معاملـة المقاطع العرضية تحت المجهر .

و هو ـ كذلك ـ ما يجعلنا نلاحظ الآثار المترتبة على ذلك في مستوى التعامل السردي مع الحدث ، من حيث إن " بداية الحدث في القصة القصيرة شديدة القرب من نهايتـه ؛ عكس ذلك في الرواية ، و التركيز هو مـا يميـز القصـة القصيرة عن الرواية رغم أنه قد يكون في الدرجة نفسـها ، مع ما يستطيع ذلك من الوحدة و الأصالة في فن الإيحـاء و تكثيف معنى الأحداث البسيطة " (٤٤) ، وهو الأمر الـذي يمكن أن نولي فيه أهمية كبرى إلى عمل السارد في القصـة القصيرة .

٣ ـ الزمن الاستبدالي و عمل السارد :

يمكن النظر إلى القصة القصيرة ـ إذن ـ بوصفها ذلك النوع السردي الأكثر صفاء من حيث استخدام اللغة ، مما يمنحها ـ من ناحية أخرى ـ تلك الرؤية الزمانية المغايرة .

---

(٤٤) إنريكي أندرسون أمبرت : سبق ـ صـ ٢٦ .

إن صفاء نسق القصة القصيرة الناتج عن الاقتصاد في استعمال اللغة بالدرجة التي تقربها من الاستعمال الشعري ـ عموما ـ يجعل من كل عناصرها عناصر عضوية لا يمكن الاستغناء عنها ، أو تبديل أماكنها ، كما يؤدي إلى ظهور فعل السارد و مهارته في استخدام اللغة ـ و ليس فقط في معرفته بآليات تركيب الحوادث ـ ، و من هنا سيكون للقصة القصيرة ـ على مستوى النظرة الإجمالية ـ فضل الحذف الموحي ، أو ما يمكن تسميته " المسكوت عنه " **non dit** حسب تعبير أمبرتو إيكو ، وهو ما يعني " عدم الظهور على السطح أو في مستوى العبارة ، و لكن هذا المسكوت عنه هو الذي يجب تحقيقه في مستوى تحقق المضمون بالضبط " (٤٥)

وإذا كان أمبرتو إيكو يتحدث عن المسكوت عنه في النص الأدبي عموما ، فإن ما رأيناه من محاولات القصة القصيرة لأن تكون أكثر قصرا هو ما يجعلها أكثر الأنواع

---

(٤٥) أمبرتو إيكو : القارئ النموذجي ـ سبق ـ صـ ١٥٨ .

الأدبية اقترابا من هذه السمة ، و هي ـ في هذا الصدد ـ تقوم بحثَ المتلقي على التواجد بصورة واعية داخل دائرة إبداعها . و هو الأمر الذي سيستحضر ـ بالتالي عند الحديث عن زمانية القصة القصيرة ـ نموذجا لعهد بين السارد و المتلقي ، يدور في الأساس حول وعي الزمن .

هذا الوعي يقوم على محورين :

أولهما هو الاتفاق على الفرق بين التزامن و التعاقب ؛ بين النسق العمودي و النسق الخطي أو الطولي (٤٦)، و يعتمد **المحور الثاني** على مدى الاتفاق بين السارد و المتلقي حول مدى التخييل في الزمن الذي يستخدمه السارد

---

(٤٦) راجع في الفرق بين النسقين : فلاديمير كريزينسكي ـ من أجل سيميائية تعاقبية للرواية ـ عرض عبد الحميد عقار ـ ضمن كتـاب " طرائق تحليل السرد الأدبي " ـ سبق ـ صـ ٢٠٤ . حيث يفرق بـين الخصائص التزامنية التي تهم العلائق بين المميزات المختلفة لنسق فـي لحظــة محــددة ، حيــث يــتم تقطيــع الــزمن إلــى شــرائح و الاعتماد على التحليل العمودي . و الخصائص التعاقبية التـي تهـم المميزات المختلفة لنسق ما في لحظتين متتابعتين ، حيث يـتم تقطيـع الزمن إلى خطوط ، و الاعتماد على التحليل الخطي أو الطولي .

في سرده ، و هو ما يردنا إلى مقولة جيرار جينيت : " حينما يتعلق الأمر بسرد خيالي ـ إن جزئيا أو كليا ـ فإن اشتغال التخييل الذي يقوم في الحقيقة على المحمولات اللفظية و غير اللفظية لا بد و أن يروم تقنيع الفرق الحائل بين نمطين من المحاكاة ، واحد منهما له ارتباط مباشر بالواقع ، أما الثاني فيعمد إلى إدماج نسق متشابك ، بله معقد " (٤٧) ، وهو الأمر الذي يلزم لتحقيقه هذا الاتفاق الضمني بين السارد و المتلقي .

إن فكرة التقنيع ـ هنا ـ قابلة للانسحاب كلية على زمن السرد ، الذي يمكن أن يظهر في القصة القصيرة بالصورة المقنَعة ذاتها عندما يتفق أصحاب هذا العهد على اعتباره زمنًا .

و إذا رجعنا إلى شكل المقارنة العامة بين الرواية و القصة القصيرة ، فإن قول جينيت عن نمط المحاكاة الذي له ارتباط مباشر بالواقع يميل ناحية القصة القصيرة ، بينما يميل النمط الآخر ناحية الرواية ، غير إنه يمكن ـ و هو ما

---

(٤٧) جيرار جينيت ـ سبق ـ صـ ٧٤ .

يؤكده جينيت بهذه المقولة ـ الدمج بين النمطين في السرد الواحد ، بل و عدم ظهور فارق كبير بينهما على المستوى الأدائي .

و نجد ـ غالبا ـ صعوبة في اعتبار الزمن الذي تستخدمه القصة القصيرة زمنًا واقعيا ، و هي الصعوبة التي توجد ـ و إن بدرجات أقل ـ في الأنواع السردية كافة حيث تتحقق هذه الصعوبة في القصة القصيرة خصوصا ، وذلك بمحاولتها تحقيق ذلك النسق المصفى من اللغة .

فالزمنية ـ كما يشير رولان بارت ـ " ليست سوى مستوى بنيوي من مستويات السرد ، و مثلما هو الشأن في اللغة ، فالزمن لا يوجد في شكل نسق .. إن الزمن لا ينتمي إلى الخطاب بمفهومه الضيق و إنما ينتمي إلى المرجع . فالسرد و اللغة لا يعرفان سوى زمن سيميولوجي أما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي " (٤٨)

---

(٤٨) رولان بارت ـ طرائق تحليل السرد ـ سبق ـ صـ ١٩ ، ٢٠ .

فالزمن المرجعي ـ إذن ـ هو القاعدة الثابتة ، و المعيار الذي يقاس عليه زمن السرد ، و هو ما يجعنا نلاحظ أهمية كون الزمن في القصة القصيرة زمنًا قائما على وعي خاص يتم بناؤه اتفاقًا بين السارد و المتلقي ، زمنًا مفهوميا ، يستبدل زمن الشخصيات الواقعي ـ بالنسبة إليها ـ بزمن آخر متخيل يتم فيه انتقاء الأحداث و ترتيبها ترتيبا مغايرا .

و هذا مما يستدعي سمة الطول و القصر مرة أخرى لكي يتم بناء مقارنة انطلاقًا منها، على الرغم من عدم ثباتها بين النوعين ـ الرواية و القصة القصيرة ـ و قد أشار العديد من المنظرين إليها " فالرواية مثل القصة القصيرة ؛ كلتاهما تستحضر الماضي بالضرورة ، ذلك أن عملية السرد سابقة على عملية القراءة لكن الرواية بتطويلها ـ خلافًا للقصة القصيرة ـ يمكن أن تجعلنا نظن أن زمن وقوع أحداثها يسير في خط مواز مع زمن القارئ ، فنحن نرافق البطل الروائي في رحلة طويلة نشعر خلالها كأننا متفرجون على مسار آني .. أما بطل القصة القصيرة فلا يتاح لنا الوقت حتى ننسى أننا أمام زمن مضى و ندخل في زمن آخر

متابعين الأحداث " (٤٩) إن العبارة السابقة لأحد نقاد القصة القصيرة ، والتي نعتذر عن طول الاستشهاد بها ، تقيم الوزن الأكبر لمسألة الطول و القصر بين الرواية و القصة القصيرة ، و هي في الوقت ذاته تطلعنا على جانب من جوانب الفرق ، و وهو أن الرواية تطرح وعيا بالزمن يوازي الوعي الواقعي به ، بينما القصة القصيرة ، عن طريق سماتها الاختزالية ـ ليس في مساحة الكتابة فقط ـ تطرح وعيا تخييليا للزمن ، حيث " مع قصر مدة هذا الشريط اللغوي تتراجع مساحة الوقائعي الذي نراه من خلال عالم القص المتخيل ، و تضيق هذه المساحة باتساق مع قصر مدة هذا الشريط .. تضيق حتى يصير زمن القص المتخيل لحظة ، لكنه في تراجعه هذا يبقى الزمن المتخيل قادرا على خلق عالمه وعلى الإفادة من كل قدرات القص وتقنياته ؛ سواء ما تعلق منها بلعبته الزمنية أو ما تعلق بهيئة القص ونمطه " (٥٠) ، وهنا نلاحظ أن يمنى العيد تعلق أهمية كبرى على قصر المساحة النصية للقصة القصيرة بما يجعلها تبتعد عن

---

(٤٩) إنريكي أندرسون أمبرت ـ سبق ـ صـ ٤٥ .

(٥٠) يمنى العيد – سبق – ص ١٧٧

التفصيلات (ضيق مساحة الوقائع) ، وهو أهم ما يميز القصة القصيرة التي تهتم - أساسا - بلحظة واحدة وتستفيد من كل آليات السرد الحاشدة للحظات أخرى في سبيل تنمية هذه اللحظة الأهم .

إن الوعي التخييلي للزمن في القصة القصيرة يتماشى مع اعتمادها على المسكوت عنه بوصفه آلية أساسية في داخلها ، وهو الأمر الذي يمكن أن تخرج منه القصص التي تعتمد الشرح والتفسير ومقاطع الوصف المطولة آليةً / أجزاء بداخلها.

وهو ما أشار إليه ميشيل رايمون لقوله " لقد كان المجهود يتعلق باستبدال الزمن المفهومي للقصة القصيرة الذي يعتبر إطارا تظهر داخله عوامل التفسير باقتراح مدة معيشة " (٥١)

ومسألة استبدال الزمن - هنا - يمكن أن تتعلق بمسألة الطول والقصر - كذلك - ففي الوقت الذي يمكن أن تكتفي منه القصة القصيرة بعبارة موجزة مثل: " ذهب في رحلة

---

(٥١) ميشيل رايمون - سبق - ص ١٧٩

طويلة عاد منها مفعما بالخبرة " ، فإن الرواية يمكنها أن تفرد العديد من الصفحات لتظهر هذا البطل في رحلته يتعرض للعديد من المواقف والمواجهات والاختبارات التي تتوالى لتنتهي بعودته الحتمية على هذا الحال من الإرهاق والخبرة في النهاية .

غير إن الفارق الأهم هو أن هذه الجملة التي استخدمتها القصة القصيرة قد أدت دورا عضويًا بوصفها وحدة بنائية ـ زمانية أساسا لتدل على قفز فوق مدة زمنية يمثل فجوة حدثية.

في حين أن هذه الرحلة ذاتها عندما تم سردها في الرواية فإنها قد انقسمت إلى عدة وحدات حدثية مترابطة .

وهكذا يتم استبدال المدة / سلسلة الأحداث في الرواية بوحدة واحدة في القصة القصيرة ، وحدة يدعم وجودها استخدام خاص للغة ، بحيث لا يصبح الواقع في القصة القصيرة " مكونا من ذرات وخلايا بل كلمات ، إذ قام السارد بتحويل الواقع إلى رموز لغوية أسهمت في خلق الانطباع

الزائف بوجود واقع متخيل واحتمالي . هذا الواقع المتخيل هو الذي يكتسب قيمة فنية " (٥٢)

وهو الأمر الذي يجعلنا نحكم – عموما – بتخييلية القصة القصيرة المنبنية على أساس معالجتها الزمنية الخاصة .

ويتعلق بالأمر ذاته الموقع الزمني للنص القصصي، حيث إنه بمقارنته بالرواية – كذلك – يمكن رؤية النص القصصي معالجا للماضي ، وإن كان السرد – غالبا – ما يعالج الماضي حيث يكون " السرد – دائما – لاحقًا بالنسبة للقصة المسرودة (٥٣) .

غير إن هناك من يرى أن " الحدث في الرواية يجري في الحاضر ، بينما الحدث في القصة القصيرة يجري في الماضي ، والقصة تدور حول ماض ما ، بينما تقيم الرواية في حاضر ما ، وهذا الأخير إذا لم يكن حاضرا لفظيًا فهو –

---

(٥٢) انريكي أندرسون – أمبرت – سبق – ص ٢٢٩

(٥٣) برنار فاليط – النص الروائي – تقنيات ومناهج – ت : رشـيد منجدو – المشروع القومي للترجمة (١٠١) المجلس الأعلى للثقافـة – القاهرة ١٩٩٩ – ص ٧٨ .

على الأقل حاضر سيكولوجي " (٥٤) على أساس الموازاة التي تحدث حال تلقي الرواية بين خط الزمن الواقعي وخط الزمن السردي ، على العكس مما يحدث في القصة القصيرة من استبدال للواقع الزمني الحاضر ، بالماضي ذلك الماضي الذي يدعمه كون القصة القصيرة حادثةً منتهيةً ، حتى إذا استخدمت صيغة المضارع ، أو كانت نهايتها مفتوحة على مستقبل أحداثها وشخصياتها ، فإنها تظل حادثة محصورة بين بداية ونهاية شديدتي القرب من بعضهما البعض . مما يقربها دائما من صيغة الماضي " وبهذه الصفة فإن مؤلف القصة القصيرة يكون على علم بنهاية قصته في الوقت الذي يبدأ فيه بعرضها ، ويعرف أين يتجه ويرتب إشاراته تبعا للمنحنى الذي يرسمه، وعلى العكس من ذلك فإن الروائي يعطينا الإحساس بغموض المستقبل وبأنه لا يعرف حتى إلى أين يقودنا وأنه في جميع الأحوال مضطر إلى التظاهر بأنه لا يعرف اتجاه الأحداث " (٥٥) .

---

(٥٤) ميشيل رايمون – سبق – ص ١٧٨ .

(٥٥) ميشيل رايمون – سبق - ص١٨٠ .

وهو الأمر الذي يجعلنا نلتفت إلى أهمية عمل السارد ، وظهوره عمدا داخل النص القصصي ، وعدم اعتبار هذا الظهور من مثالب القصة ، على العكس من الحذر الذي يقابل به ظهور السارد في الرواية . وهكذا بحيث تعلو القيمة التغريبية في القصة القصيرة ، في مقابل الإيهام الذي تحاوله الرواية .

مما يجعلنا نلاحظ كون القصة القصيرة فناً يتيح ظهور آليات السرد وعملها ، وظهور ساردها في مقابل اختفائه في الرواية . بما يدعم الصبغة القصدية – التعليمية ، التوجيهية أحيانًا – في القصة القصيرة .

وهي الصبغة التي تجعل " القصة القصيرة تقوم بوظيفتها خير قيام في حالة أساسية هي إيصال فعالياتها للمتلقي لتصبح في النهاية هي فعالية المتلقي نفسه " (٥٦) ، وهو الأمر الذي يحتاج من سارد القصة القصيرة إلى تنظيم دقيق ، محكم ، لآليات السرد حتى تصل إلى هذا الهدف

---

(٥٦) د/ عبد الله أبوهيف – عن التقاليد والتحديث في القصة العربية – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دار القلم العربي – حلـب ١٩٣٣ – ص ١١

الاستراتيجي العام . هذا التنظيم الذي يظهر أساسا في الأشكال التي يظهر بها عمل السارد في مسرودته القصصية.

***عمل السارد في القصة القصيرة وأشكال ظهور هذا العمل :-**

ذكرنا فيما سبق إن القصة القصيرة تعلو فيها القيمة التغريبية بناء على طرحها لزمن يقوم وعيه على أساس تخييلي ، في مقابل مساحة الوقائعي في الرواية التي تطرح زمنًا يقوم على وعي مواز للواقع ، وهي السمة التي تجعلنا نلتفت إلى وجود فاعل للتخييل في القصة القصيرة، يكون – هو نفسه – السارد .

يبدو عمل السارد أشد ظهورا في القصة القصيرة عن باقي الأنواع السردية ، فهو ذلك المتدخل دائما لانتقاء الأحداث وترتيبها ، واختزالها لصالح استراتيجيته النصية .

كما يبدو إن هذا التدخل يكون لصالح درجة أعمق من القصدية ، وهي الدرجة التي نتجت عن سمات القصة القصيرة الزمنية ، ونتجت – كذا – عن " اعتمادها على حقيقة أن القاص مستقل استقلالاً ذاتيا .. وبهذا تضيف

شخصيته إلى المشهد بعدا جديدا " (٥٧) ، ذلك أن هذه السمة التخييلية التي يتمتع بها زمن القصة القصيرة تحتاج إلى وجود فاعل للسرد يشترط كونه مستقلاً عن العالم الداخلي للشخصية ، وهو الأمر الذي يجعلنا ننظر إلى القصة القصيرة بوصفها إعادة إنتاج للوقائع التي تحتوى عليها، وذلك بحكم درجة التدخل اللغوي ، والتصرف الزمني التي يتمتع بهما السارد . وذلك في مقابل النظر إلى الرواية بوصفها إعادة تنظيم للحوافز السردية التي تحتوي عليها، والتي تكون موجودة أصلاً ، ومنتجة ، على أساس موازاتها للواقع في الغالب .

فالسارد في القصة القصيرة – إذن – هو منتج جديد للأحداث ، أو بمعنى أدق ، هو منتج لإدراك جديد / مختلف لهذه الأحداث حسبما ينص تودوروف : " إننا ونحن نقرأ عملًا أدبيًا تخييليًا لا ندرك الأحداث التي يصفها إدراكًا مباشرا ، ففي الوقت الذي ندرك فيه هذه الأحداث ندرك

---

(٥٧) برنار دي فوتو – عالم القصة – ت : د / محمد مصطفى هدارة – ص ٢١٨ .

أيضا – وإن بكيفية مختلفة – الإدراك الحاصل عنها لدى الذي يحكيها " (٥٨)

مما يجعلنا ننظر إلى السارد بوصفه الصوت الأهم في معرض إدراكنا للسرد ، ولولا هذا الصوت لاختل ذلك الوجود المنتظم (المنظم) للوقائع داخل النص السردي .

وبالنسبة للقصة القصيرة ، فإن السارد هو الذي يمنحها السمة التخييلية التي تميزها عن باقي الأنواع السردية الأخرى ، وذلك عن طريق وجوده داخل مجالها السردي في صورة تتميز عن صوره مع باقي الأنواع .

إن السارد هو " الذات الفاعلة لهذا التلفظ الذي يمثله كتاب من الكتب .. وهو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية أو تلك أو بعينه هو ، دون أن يضطر إلى الظهور أمامنا " (٥٩) وهو الأمر الذي يؤكد أهمية الدور الذي يؤديه السارد في منح السرد سماته ، على الرغم من عدم ظهوره – في كثير من الأحيان – في شكل صوت داخل

---

(٥٨) تزفيتان تودوروف – سبق – ص ٥٨ .

(٥٩) تودوروف – سبق – ص ٦٤ .

السرد ، ولعل هذا ما دعا برنار فاليط إلى الإقرار بأن " كل روائي يتساءل عن نسبة الذاتية المسموح بها في التعبير عن شخصيته الخاصة ، وعن طفو علامات ذاته المتلفظة على سطح الملفوظ " (٦٠)

وإذا كانت النقطة الأهم التي نتصدى لها هنا هي إمكانية ظهور سمات زمنية خاصة بعمل السارد داخل القصة القصيرة فإن ما يلفتنا إلى أهميته هو أن للسارد استراتيجياته الخاصة التي تنظم عمل السرد وتتحكم في نمط الخطاب وبنيته داخل السرد ، وهو ما سنعرض له عند الحديث عن ضمائر السرد وعلاقتها بآليات الزمن.

غير أن هناك ما يجعلنا نتوقف عند اختلاف السارد في القصة القصيرة، عنه في الرواية ، " فالواقع الذي تمثله قصة قصيرة نجده مكونا – ليس من ذرات ، وخلايا – بل كلمات ، إذ قام الراوي بتحويل الواقع إلى رموز لغوية أسهمت في خلق الانطباع الزائف بوجود وقاع متخيل ، واحتمالي " (٦١)

---

(٦٠) برنار فاليط – سبق – ص ١٠٢ وراجع كذلك برنار دي فوتو – عالم القصة – سبق – ص ٢١٩

(٦١) انريكي أندرسون أمبرت – سبق – ص ٢٢٩

. وهو ما يطابق مفهومنا عن الزمن التخييلي في القصة القصيرة بوصفه زمنًا استبداليًا .

ولعل في عبارتي " الانطباع الزائف " ، و " الواقع الاحتمالي " ما يؤكد هذه الرؤية ، في مقابل القيم الإيهامية التي يحاول زمن الرواية – عن طريق سارده – التحلي بها ، وهو ما يردنا إلى فارق مهم بين الرواية والقص ، وهو فارق يقوم – كذلك – على نوعية الدور الذي يؤديه السارد في كل منهما وكيفية أدائه له .

حيث يمكن النظر إلى الرواية بوصفها " الحياة المعروضة أما الحياة المحكية فهي ما يميز القصة القصيرة " (٦٢) .

إن الفرق بين المحكي و المعروض يعضد الفروق التي ذكرناها سلفًا ، فالمحكي ينطوي على سمات القصدية و التعمدية وهو مما يميز آلية عمل القصة القصيرة، ويمنح ساردها – بالتالي – صلاحيات أكبر للتدخل فيما يسرده ، وبمعنى أدق ليعيد إنتاجه مرة أخرى منذ البداية .

---

(٦٢) مشيل رايمون – سبق – ص ١٧٨

أما المعروض ، ففيه من الحيادية ما يكفي لإقامة سارد لا يقوم – في الغالب – إلا بالتنظيم الذي يفرضه عليه تعارض خط الأحداث الزمني مع خط الكتابة السيال المستمر إلى الأمام .

وهو – أي السارد – لا يتدخل بالصورة ذاتها التي يتدخل بها السارد السابق – وبالتالي فإن سارد القصة القصيرة تعلو درجة تدخله في السرد عن سارد الرواية . فالقصة " تنظيم منطقي وخطابي للماضي .. بينما الرواية تجري أمامنا دون عرض ودون مواربة " (٦٣) وهو الأمر الذي يجعل من عمل السارد في القصة القصيرة عنصرا ذا أهمية كبرى ، توجب عليه التمتع بقدرات سردية خاصة ، ليكون قادرا على التحرك داخل مدى زمني أقصر ، ومساحة نصية أقل .

إن تميز السارد في القصة القصيرة - أو تمايزه – عنه في الرواية يمنحه وضعية خاصة ، كما يجعل من المهم النظر إلى زمن السارد بوصفه مكونًا عضويًا في القصة

---

(٦٣) ميشيل رايمون – سبق – ص ١٧٩

القصيرة على العكس من الرواية في معظم أحوالها ، ففي " القصة القصيرة يسيطر السارد على مادته ، ويخضعها للترتيب والتنسيق ويجعلها تابعة لأغراضه ، أما في الرواية فسوف لن يكون هناك سارد ، بل مرآة – بتعبير ستاندال "(٦٤) .

لكن ما يهمنا هنا ؛ ليس فقط تميز سارد القصة القصيرة عن سارد الرواية ، بل ما ينتج عن ذلك من اضطلاع السارد القصصي بمهامه ، وظهور هذه المهام في الحقل الزمني الذي يتحرك فيه .وهو الأمر الذي يردنا إلى وجهة النظر التي يتبناها السارد في القصة القصيرة ودورها في ظهور زمانيتها الخاصة .

* وجهة النظر في القصة القصيرة :

لا يمكن تصور سرد بلا سارد .

فالسرد لا بد له من سارد يرى الأحداث و يرويها ، و كما يقرر بيرسي لوبوك فإن " وجهة نظر السارد هي العلاقة

---

(٦٤) ميشيل رايمون – سبق - ١٧٨

التي يقوم عن طريقها السارد بتحمل سرد القصة .. إنه يحكيها كما يراها "*

وانطلاقًا من هذه القاعدة فإن السارد الذي يقوم بعملية السرد لابد له من موقع يتخذه ، يكون ثابتًا لمدة معينة ، أو يتراوح بين الثبات والحركة لتكون له رؤيته وموقعه من الأحداث .

وعلى ذلك يمكن أن تعني " وجهة النظر " – التي هي منسوبة إلى السارد – في أبسط تعريف لها ، موقع السارد من الأحداث التي يتناولها . ويتراوح هذا الموقع في سماته، فقد " نعد وجهة النظر موقعا أيديولوجيا أو تقويميا ، وقد نعدها موقعا زمانيا في إحداثية زمانية ومكانية ، وقد ندرسها من ناحية خصائصها الإدراكية ، أو ندرسها في معناها اللغوي الخاص ، كأن ترتبط مثلاً بظاهرة الخطاب شبه المباشر"(٦٥) ، وعلى ذلك يمكن لمفهوم وجهة النظر أن

---

* بيرسي لوبوك : مقال : وجهة النظر من كتاب : James E Miller : Myth and Method , Modern Theories of Fiction , Universty of Nebraska Press, ١٩٦٠ .

(٦٥) بوريس أوسبنسكي – شعرية التأليف – سبق – ص ١٤ .

يتسع ليشمل الهدف من السرد ، والكيفية التي يقوم بها، وقد يضيق ليعبر عن الموقع الذي تخذه السارد ، زمانيا ومكانيا ، أو بالنسبة للشخصية التي يعبر عنها ، بل وموقف السارد الأيديولوجي بالنسبة للشخصية . فوجهة النظر تتعلق " بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة والذي يحدد شروط هذه التقنية دون غيرها هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي " (٦٦) ، وهو ما يجعلنا نسلم بأهمية التأثير الذي تقوم به وجهة النظر على سمات السارد ، ومن ثم على عناصر الإنتاج السردي كافة ؛ لا سيما فيما يتعلق بالزمن .

حيث تعد الكيفية التي يقوم عليها السرد عنصرا فيه ، قد تتعدى أهميتها في بعض الأحيان أهمية المحتوى السردي أي الأحداث التي ينقلها السرد ، وهو الأمر الذي يجعل من بلاغة السرد بلاغةً قائمةً على إعادة إنتاج الأحداث المسرودة ، ، بما يردنا إلى أن " أصل أي مقطع سردي ما ليس هو ملاحظة الواقع ، بل هو ضرورة تنويع ، وتجاوز الشكل

---

(٦٦) حميد لحمداني – بنية النص السردي من منظور النقد الأدبـي – المركز الثقافي العربي – بيروت – ط١ – ١٩٩١ – ص ٤٦ .

الأول الذي منح للإنسان عن ذلك الواقع " (٦٧) ، الأمر الذي يكون مسوغًا للاعتقاد باقتراب القصة القصيرة من نمط صفاء النسق السردي ، على أساس أن تدخل السارد فيها يكون بالدرجة الكبرى ، بما يتيح له التعبير عن سمات (السرد) في كافة مناحيها .

يبدو مصطلح القصة القصيرة - إذن - مرتبطًا للوهلة الأولى بالعين والمكان ، بسبب أصل وضعه " غير إننا لسنا في معرض العين الفعلية ، كما أن المكان ليس إلا زمانًا في الميدان الأدبي " (٦٨) حيث الأدب - خصوصا السرد - من زمني من الطراز الأول ، وهو الأمر الذي يجعل من الاستخدام المجازي للاصطلاح مسألة على درجة من الأهمية.

وإذا كانت وجهة النظر ، و نعني بها موقع الراوي من الأحداث ، فإن تخيل الأحداث في نقاط زمنية متعاقبة على خط الزمن يجعل من اليسير علينا تقبل فكرة أن هذا الموقع

---

(٦٧) رولان بارت – سبق – ص ٣٣ .

(٦٨) إنريكي أندرسون أمبرت – سبق – ص ١٠٢ .

زماني في الأساس ، بل قد لا تكون له علاقة – إلا نادرا – بالمكان.(٦٩)

ولعل في التعبير اللغوي عن السرد ما يعضد هذه الفكرة ، خاصة إذا لاحظنا أزمنة الأفعال التي تتوافر داخل النص السردي ، من حيث تحديدها لموقع السارد بالنسبة إلى الأحداث التي يسردها زمنيا .

إن وجهة النظر – إذن – آلية لوعي السارد بما يسرده ، وتعبيره عنه ، وهي آلية زمنية في المقام الأول ، من حيث إسهامها في منح السرد خطابه المتميز ، وهي – بالتالي – دليل على أهمية عنصر الزمن بالنسبة للسرد ، ولا سيما القصة القصيرة

---

(٦٩) راجع مدخل الدراسة ، حيث النظر إلى الزمان بوصفه تعاقبا من الأحداث . وحيث الإحساس بمرور الزمن قرين لمتابعة أحداث مختلفة متعاقبة .

* السمات الزمنية لوجهة النظر في القصة القصيرة :

من أهم سمات القصة القصيرة ، محاولتها الدائمة لاختزال خطابها ، الأمر الذي يؤثر في محاولتها – كذلك – لاختزال كل عناصرها ، مما يجعل من وجود عناصر هامشية بداخلها أمرا نادرا ، ولذلك، فإن الشخصيات التي توجد داخل القصة القصيرة هي شخصيات مؤثرة ، أو يجب أن تكون كذلك ، بصورة عضوية في الخطاب الذي تحاول القصة أن تتمثله .

وكذلك فإن الأحداث التي توجد داخل القصة القصيرة هي أحداث منتقاة لتكون بنية كلية مترابطة .

ويمكننا هنا أن نرى السمات التي يمكن أن تمتاز بها وجهة النظر المستخدمة في القصة القصيرة بناء على ما سلف ، مقارنةً بوجهة النظر الروائية .

وأيًا ما كانت النتيجة ، فإنه يجب التأكيد على عمومية هذه السمات التي تكون الأغلب من النصوص القصصية أو الروائية ، وأن هذه السمات يمكنها أن تتحقق ، أو لا تتحقق

– بدرجات متفاوتة ، غير إنها تمثل النموذج الذي يمكن أن تقاس عليه النصوص القصصية ، حيث لا يمكن الخروج بصورة نهائية قابلة للتحقق على الدوام.

إذا كانت القصة القصيرة تتميز بقلة عدد الشخصيات ، كما سبق ، فإن أهم ما يميزها هو وجود شخصية واحدة – دائما – في دائرة الاهتمام ، وهي ما يقع عليها تبئير السارد . (٧٠) وبالتالي فإن من أهم مميزات القصة القصيرة تبعا لذلك هو أحادية وجهة النظر ، تلك الأحادية التي تسهم – إلى حد كبير – في غيبة الموضوعية عن السارد ، فإذا كانت القصة تتسم بالإيجاز ، فإن تنوع النغمات أقل عنه في الرواية ، ومع ذلك ففي القصة القصيرة – أحيانًا ـ ما نرى حالات تعدد النغمات " (٧١) وهو ما يؤدي إلى كون وجهة النظر

---

(٧٠) يخرج من ذلك الروايات التي تروى قصة حياة أو سيرة ذاتية ، فهي تتشابه في هذه السمة مع القصة القصيرة ، وكذلك بعض القصص التي تكون مادتها السردية حول مجموعة معزولـة ، وإن كـان فـي الإمكان اعتبار هذه المجموعة بمثابة الشخصـية الواحـدة – الوحـدة الواحدة – كذلك .

(٧١) إنريكي أندرسون – سبق – ص ١١٧ .

في القصة القصيرة خارجة من منظور واحد ، هو في الغالب خاص بشخصية واحدة ، ويكون إما ملتصقًا بهذه الشخصية من الداخل ، حيث تروي الشخصية عن نفسها مستخدمة الضمير السردي "أنا" ، أو أن يكون ملتصقًا بها من الخارج حين يروي السارد العليم عنها مستخدما الضمير السردي " هو " ، أو حين تروي إحدى الشخصيات في القصة عن الشخصية الرئيسية مستخدمة أسلوب " أنا أحكي بوصفي مشاهدا " .

ويتيح هذا الالتصاق بالشخصية الرئيسية أن نرى الأحداث من موقع شخصية واحدة ، حيث – غالبا – ما يتم السرد عنها انطلاقًا من لحظة واحدة ثابتة ترى كل الأحداث من خلالها .

وإذا كان الراوي يستطيع " أن يغير مواقعه مستعيرا المشهد الزماني من أول شخصية ثم من أخرى أو يتبنى موقعه الزمني الخاص فيستخدم زمنه التأليفي الخاص الذي قد لا يتطابق مع الإحساس بالزمن الفردي عند أي من الشخصيات (حيث) تتحدد درجة تعقيد البنية التأليفية للعمل بأنواع التأليف المختلفة بين المواقع الزمنية للشخصيات

وزمن المؤلف " (٧٢) فإن مسألة تبني زمن خاص بإحدى الشخصيات تبدو أشد لصوقًا بالقصة القصيرة .

ومن ناحية أخرى فإن تبني أزمنة شخصيات متعددة في الرواية هو ما يسهم في درجة تعقد بنية السرد فيها .

كما يمكن النظر إلى القصة القصيرة بوصفها الفن السردي الذي يتم فيه تبني زمن شخصية وحيدة (وهي قاعدة ذات شواذ) ، وهنا يبدو عامل الزمن في السرد من أهم العوامل التي تحدد درجة تعقد البنية السردية ، استنادا إلى تحقق هذا الزمن في وجهة النظر السردية ، كما أنه يحدد مستويات هذا التعقد بما يتيح النظر إلى فنون السرد المختلفة على هذا الأساس ، غير إنه لا يكون العامل الأوحد ، كما توحي عبارة بوريس أوسبنسكي السابقة ، بل تنضم إليه عوامل أخرى مثل بنى الأحداث ، وتعقدات الشخصيات ، وهي أمور تظهر عبر الكيفية التي ينقل بها السارد سرده عبر وجهة نظره .

---

(٧٢) بوريس أوسبنسكي – سبق – ص ٧٧ .

وعلى هذا الأساس يمكن عقد مقارنة مبسطة بين الرواية والقصة القصيرة .

فإذا كانت الرؤية في الرواية بانورامية ، متعددة النغمات بما يساير مساحتها الواسعة، ومدى زمنها الأطول ، وبما يحقق درجة من التعقد القائم على هذا التنوع .

فإن وجهة النظر في القصة القصيرة أحادية النغمة ، وأكثر تحديدا للمناطق التي تركز عليها ، بما يساير مساحتها الأقل ومداها الأضيق ، وبما يحقق درجة من التعقد قائمة على صفاء نسقها السردي ، والرغبة في التعبير عن خطابها بأقل قدر ممكن من الكلمات .

وتؤدي سمة الأحادية تلك إلى خلق سارد أقل موضوعية في القصة القصيرة . فهو سارد يمتاز بانحيازه الظاهر - أو الخفي في أحيان كثيرة – إلى شخصيته . وهو ينقل رؤية هذه الشخصية للأحداث ، دون رؤى غيرها من الشخصيات . حتى وإن بالغ في تمثيل دور (الإله الذي يقلم أظافره في صمت ولا مبالاة) حسب تعبير جيمس

جويس (٧٣) عن السارد المحايد العليم ببواطن الأمور ، فإن يبقى ناقلاً لرؤية شخصية وحيدة ، بما ينفي عنه سمة الحياد الكامل ، ويقترب به من دائرة " ذاتية الحكي " ذاتية من حيث التصاقه بشخصية واحدة ، ..و من حيث إسباغه لخطابه هو على هذه الرؤية بما يقترب بها من دائرة الغنائية التي تمتاز بها القصة القصيرة عن الرواية تحديدا .

وهي السمة التي تسبغ على وجهة النظر في القصة القصيرة سمة سكونية ، إذا ما قيست بالزمن الحقيقي ، بمعنى أن القصة القصيرة – مهما كان طولها ، وطول المدى الزمني الذي تعالجه – تبقى لحظة مقتطعة من زمان مستمر ، سيال ، وهذه اللحظة – التي تمثلها القصة القصيرة – يتم النظر إليها من موقع واحد ، هو الذي يتم تمثله في الخطاب القصصي ، مما يجعل من ثبات هذه اللحظة ، وسكونها بالنسبة إلى ما هو خارجها أمرا حتميًا يساير ما طرحناه من

---

(٧٣) وين بوث : المسافة ووجهة النظر – ضمن كتاب : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير – ت : ناجي مصطفى – منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي – الجزائر – ط١ – ١٩٨٩ – ص ٤١ .

قبل عن أنها كالمقطع العرضي تحت المجهر . على الرغم من أنها في داخلها قد تموج بالحركة .

وذلك على العكس من الرواية التي هي جزء من خط الزمان المفتوح ، فالرواية – غالبا – ما تكون منفتحة على أزمنة مضت قبلها وأخرى ستأتي بعدها . إنها جزء من حركة الزمن وأحداثه ، ووجهة النظر التي تعالجها تتحرك – في الغالب – باضطراد مع حركة أحداثها .

إن الثبات في وجهة النظر المعالجة للقصة القصيرة ناتج بالضرورة عن سمة الأحادية في وجهة النظر داخلها ، وهو بالتالي ليس ثباتًا مطلقًا ولا يمكنه الانسحاب – إلا في حالات خاصة – على أحداث القصة ورؤى شخصياتها .

ومن هنا يمكن الإقرار بأهمية وجهة النظر في إسباغ سمات زمنية تتعلق بالثبات والحركة على النص السردي القصصي ، من حيث طبيعته ، ورؤيته ، وخطابه ، ولغته .

* ختـــام

الزمن محدد نوعي للقصة القصيرة : -

للزمن – إذن – أهميته القصوى في التأثير على السمات المميزة للقصة القصيرة ، وقد لا نغالي إذا سلمنا بأنه أحد أهم العوامل التي تبرز اختلافات القصة القصيرة عن باقي أخواتها من الأنواع السردية ، وذلك من حيث امتياز القصة القصيرة – دون غيرها من السرديات – بسمة صفاء النسق التي تؤدي إلى كونها نوعا سرديًا يتعامل مع عناصره بنوع من الإيجاز والتكثيف اللذين يقتربان به من دائرة الفنون الشعرية .

وهو الأمر الذي يؤدي إلى كون القصة القصيرة تعالج ما هو أقل دائما – من حيث الكم - ؛ أقصر في المدى الزمني ، وأضيق من حيث المساحة النصية ، وأقل في عدد الشخصيات وكم الأحداث .

إنها اللحظة التي تظهر رؤيتها معالجة في ما يشبه طلقة الرصاص ، من حيث فجائيتها وأثرها الأعلى ، وما يشبه الجملة الواحدة من حيث شدة تماسك بنيتها ، تلك الشدة القائمة أساسا على قصرها .

وهي الأمور التي تجعل من أحادية النغمة والصوت ، ووجهة النظر سمات لها ما يبررها داخل النص القصصي .

إن السمات السابقة تجعلنا ننظر إلى رؤية القصة القصيرة للزمن ومعالجتها له بوصفها من العوامل المؤدية إلى استقلالها – ولو بصورة نسبية – عن الرواية ، ومن ثم ، عن باقي الفنون السردية . على مستوى الأداء الإبداعي ، و الرؤية النظرية .

وبذلك يمكن أن ندعي أن الاهتمام بهذه النقطة يمكن أن يخلص القصة القصيرة من شوائب الهيمنة الروائية ، لاسيما وقد باتت القصة القصيرة فنًا مستقلاً – نسبيًا – على المستوى الإبداعي مما أدى إلى وجود احتياج للتعامل معها على هذا الأساس ، وهو ما يمكن حدوثه ، إذا تم تطوير هذه الفكرة – التي ننطلق منها هنا – وتعميمها على باقي عناصر السرد .

غير إنه تبقى للزمن أهميته الخاصة في هذا المجال كما ألمحنا من قبل .

فالقصة القصيرة تتعامل مع العديد من الأزمنة ، الموجود منها بذاته ، والمبتدع داخلها، الحقيقي منها ، والمجازي – إن صح التعبير . غير إنها تبقي لنفسها في إطار هذه التعاملات رؤية تختص هي بها ، وهي الرؤية التي تتأثر ، وتؤثر في سماتها .

كما يؤثر تداخل هذه الأزمنة : زمن السارد ، وزمن الحدث ، وزمن الشخصيات الداخلي ، وكذا ، زمن القراءة ، على وجود مناطق تقاطع بين القصة القصيرة والرواية . وهي المناطق التي يبدو فيها التشابه ملبسا إلى حد كبير – في بعض الأحيان .

غير إن التعامل الفعلي للقصة القصيرة مع هذه الأزمنة يجعل من تأويل هذه التقاطعات أمراً مميزا لها في ذاته ؛ خصوصا إذا تم النظر إليها داخل إطار تعامل القصة القصيرة مع باقي عناصرها . وهو الأمر الذي تحاول هذه الدراسة الوقوف عليه متخذةً لنفسها أمثلة للتطبيق واستكمال الرؤية النظرية ، من القصص المصرية في الستينيات .

وإذا كان النظر إلى الزمن الواقعي يتم من خلال الأثر الذي يحدثه هذا الزمن على الوعي ، فبالرجوع إلى مدخل الدراسة سنرى أن هذا الأثر يتم على مستويين :

الأول : الترتيب الزمني للأحداث ، وهو ما يقسمها إلى ثلاثة أقسام رئيسية : الماضي والحاضر والمستقل .

الثاني : انعكاس لسرعة تواتر هذه الأحداث على الوعي ، وهو ما يسمى بالإيقاع .

ولذلك فإن الدارسة – التي ستبدأ الآن في النظر إلى آليات البناء الزمني في القصة القصيرة – سوف تنقسم – تبعا لذلك – بالضرورة إلى قسمين يعالج الأول منهما الآليات المتعلقة بالترتيب الزمني للأحداث ، وتداخلات هذا الترتيب ، وعدم انتظامه – أحيانًا – داخل النص القصصي ، ويعالج القسم الثاني الآليات المتعلقة بالإيقاع ، غير غافلين عن أثر هذه الآليات – في القسمين – على باقي العناصر والمكونات في القصة القصيرة.

الفصل الثاني

الاسترجاع في القصة القصيرة

تأسيس :

يمكن النظر إلى السرد - بوجه عام - بوصفه فنًا استعاديا ، يقوم أساسا على استرجاع منظومة من الأحداث ، هذا الاسترجاع الذي يؤديه سارد ، أيا كان مظهر هذا السارد داخل نصه ، هذا السارد الذي يؤدي دوره المهم في رؤية هذه الأحداث بصورة تتعدى شكلها المتتابع كرونولوجيا .

غير إن النقطة الأكثر أهمية في هذا المقام إن السارد - بطبيعة الحال - عندما يقوم بعملية السرد فإنه يبنيها على عملية استرجاع للقصة كاملة ، ومن ثم يقوم بذلك النوع من الانتقاء . ومن هنا يمكن الإقرار بأنه " في السرد القصصي لا شئ موجود في الزمن من الحاضر " [1]، وهو ما يمكن الاستناد إليه عند النظر إلى أي فن سردي ، حيث يؤدي ذلك إلى اعتبار آلية الاسترجاع أساسا " رؤيويا " في عملية السرد ، ولنا أن نتصور - دائما - وجود السارد في نقطة حاضر مواز لحاضر المتلقي ، أو للحظة الكتابة ، وأن نظرة هذا

---

(1) إنريكي أندرسون : القصة القصيرة النظرية و التقنية ـ سبق ـ ص ٢٧٣ .

السارد إلى الأحداث التي يتصدى لسردها تكون بوصفها جزءا من ماض يكون وعيه الافتراضي . وحيث إنه لا شئ في السرد موجود في الحاضر فإن استحضار هذا الماضي لا يعني جلبه للحاضر ، بل إنه يعني العودة إلى ذلك الماضي على حد تعبير كولن ولسن [٢] .

وإذا كان النقاد يعرفون السرد اللاحق بأنه " سرد يلي المواقف والوقائع المسرودة – سردية تالية " [٣] بحيث يصير هذا النمط واحدا من عدة أنماط سردية ، فإن الواقع إن أي سرد يقوم على لاحقية عملية السرد بالنسبة للمسرود ، حتى ولو لم يظهر ذلك في تقنيات بناء هذا السرد وهو الأمر الذي جعل من هذا النمط أهم الأنماط السردية عموما ، فهو " سمة للكثير من أنواع السرد " [٤] ، و " في المتن الروائي الكلاسيكي يكون السرد دائما لاحقًا بالنسبة للقصة المسرودة "

---

[٢] كولن ولسن : من كتاب فكرة الزمان عبر التـاريخ ـ سـبق ص ٣٠٦ .

[٣] جيرالد برنس : المصطلح السردي - سبق ـ ص ٢٢٥.

[٤] جيرالد برنس : السابق ـ ص ٢٢٥.

[5] ، وهو ما دعا والاس مارتن إلى تعريف السرد بأنه " على نحو لا يمكن إنكاره حركة في اتجاه ماض صرف قد حدث فيه كل شئ فعلاً " [6]

غير إن دور الاسترجاع لا يتوقف عند هذا الحد الخارجي من عملية السرد ، الذي يقوم فيه بتكوين أساس العلاقة بين السارد ومسرودته ، بل إنه يسهم – كذا – في بناء السرد وزمنه الداخلي ، حيث إن للاسترجاع دوره المهم – متضافراً مع العديد من الآليات الأخرى – في تكوين البنية السردية ، ويقوم دور الاسترجاع على إمكانية حل الإشكالية الناجمة عن تلك الثنائية الزمنية التي تنتج عن تداخل عالمي السارد والمسرود عند لحظة السرد ، وعن رصد السارد للأحداث من وجهة نظر تتمظهر في نقطة ثابتة ، حيث يؤدي ذلك إلى كون الاسترجاع واحدا من أهم آليات وصور تدخَل السارد لإعادة الترتيب الزمني للوقائع داخل

---

[5] برنار فاليط : النص الروائي تقنيات و مناهج ـ سبق ـ ص ٧٨.

[6] والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة - ص ١٤٣، وكـذا والاس مارتن ص ٩٥.

السرد ، وبذا ينتقل دور الاسترجاع من كونه واحدا من آليات الإنتاج السردي إلى كونه مكونًا للسرد . حيث يمكن تعريف الاسترجاع بأنه " مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة ، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمسافة من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع " [(٧)] ، وإذا كان من الممكن أن نميز بين القصة بوصفها مادة أولية / خام ، و الخطاب / الحكاية باعتباره بناء فنيا جماليا ، فإنه من الممكن كذلك التمييز بين دور الاسترجاع على مستوى استعادة الحكاية ، ودوره في بناء الخطاب الجمالي الناتج عن إعادة تشكيل هذه الحكاية .

إن زمن الحكاية / الخطاب كما يقرر جينيت هو " هذا الزمن الزائف الذي يقوم مقام زمن حقيقي "(٨) ، وسمة الزيف هنا تنتج عن تلك التدخلات التي يقوم بها السارد

[(٧)] جيرالد برنس : سبق ـ ص ٢٥.

[(٨)] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ـ سبق ـ ص ٤٦.

للتعديل أو التغيير في كل من ترتيب وإيقاع ورود الأحداث داخل المنظومة السردية ، وهي التدخلات التي تجعل للسارد وظيفة تتعدى وظيفة العارض للأحداث ، وتمنحه سمات تجعل منه منتجاً لخطاب جمالي وأيديولوجي وتفسيري ، وهو الأمر الذي يدعوه والاس مارتن " إعادة التصوير" بما في ذلك من خروج على فكرة العرض المحايد للأحداث كما وقعت بالفعل ؛ حيث " نسترجع ما حدث متتبعين الخطوط التي أدت إلى النتيجة مكتشفين أسباب فشل الخطط وكيفية تدخل القوى الدخيلة ، وكيف أدت الأفعال الناجحة إلى نتائج غير متوقعة " [٩] ، وهو الأمر الذي يمنح النص السردي فرادته من حيث تكوينه لزمانيته الخاصة المعتمدة - في الأساس - على الآليات التي يستخدمها السارد ، والتي ينتج عنها مفارقة زمن النص السردي لزمن القصة بوصفها منظومة حدثية ، وهو الأمر الذي يجعل من " زمن النص الداخلي زمنًا تخييليا مرتبطاً بنظامه الداخلي ، يعتمد مفارقات زمنية تخلخل ذلك التتابع الذي يعرفه الزمن الفيزيائي المكون

---

[٩] والاس مارتن : سبق - ص ٩٨.

من ماض – حاضر – مستقبل إلا أن هذا الترتيب يعرف – داخل النص انزياحات عديدة ليصبح زمنًا متقطعا"[١٠] .

وهو الأمر الذي يظهر في أغلب الأحيان اعتمادا على آلية الاسترجاع التي ـ كما ذكرنا سلفًا – تقوم بأدوار مهمة في التخلص من إشكاليات عملية السرد.

* سردية الأحداث المتزامنة وخطية الدال اللساني :-

تظهر إشكالية خطية الدال اللساني بوصفها إحدى أهم المشكلات التي تواجه السارد ، من حيث وجوب التعاقب بين الكلمات في النص القصصي ، على الرغم من أنه يضطر في بعض الأحيان إلى سرد أحداث في خطوط متوازية تحاول أن تتغلب على تلك الخطية التي دعت تودوروف إلى اعتبارها أهم مشكلة من مشكلات تقديم الزمن داخل السرد

---

[١٠] د / سعيد أبو عيطه : سبق - ص ٧،٨.

التي تعود إلى " عدم التشابه بين زمانية القصة و زمانية الخطاب ، فزمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي في حين إن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد " (١١) . لكن الخطاب لا يمكنه تقديم السلاسل المتوازية التي أشرنا إليها من قبل على صورة التوزاي ذاتها ، و لذلك فإن السرد يقوم بترتيبها ، أو بالأحرى ، إعادة ترتيب ظهورها ، ترتيبا متتاليا لكي يأتي الحدث تلو الحدث ، عن طريق إيقاف التتالي الطبيعي للأحداث ، وهنا يتم الأمر عن طريق البدء بحدث ثم تتبعه إلى نهايته، ثم العودة – يظهر دور الاسترجاع إلى بداية حدث آخر متزامن ، وهكذا .

وبهذا فإن خطية الدال اللساني الذي هو عبارة عن تعاقب مستمر من الكلمات والجمل ، وما ينتج عنها معوقات للسارد في رصد الأحداث المتزامنة ووضعها على ذات الخط المتعاقب ، هي أولى محفزات ظهور الاسترجاع في السرد بوصفها حلاً ناجحا لمعضلة سردية ، وهو حل لا يهدف

---

(١١) تودوروف: سبق - ص ٥٥.

أساساً إلى خلق تصور مثالي عن تتابع الأحداث " فلا ينبغي الاعتقاد بأن القصة تعني ترتيبا زمنيا مثالياً ، فيكفي أن يوجد أكثر من شخص واحد حتى يصبح هذا الترتيب المثالي أبعد ما يكون عن القصة الطبيعية " [١٢] .

إن هذا الترتيب يتضمن بالضرورة موقف السارد من توارد الأحداث . وهذا الموقف هو ما يعبر عنه والاس مارتن بالفكرة المركزية بوصفها مقوماً مستقراً في السرد ، حين تتراكم عناصر مثل الشخصية والمحيط " بطريقة تقوم على الإضافة .. والتأخير الضروري الذي تسببه اللغة – لا غير – هو ما يجعلها منتشرة عبر زمن القراءة بدلاً من تقديمها في لحظة "[١٣].

وبذلك يتم استخدام الاسترجاع لأهداف تعدو أكثر من مجرد حل مشكلة التعارض بين تزامن الأحداث وخطية اللغة

---

[١٢] تودوروف : سبق - ص ٤٢.

[١٣] والاس مارتن : سبق - ص ١٦٧.

، فهو يستخدم – كذلك - من أجل الحصول على خطاب سردي أشد تعبيراً عن رؤية السارد عند تنظيم الحوافز السردية بتقديم بعضها وتأخير البعض الآخر بما يخدم الهدف النهائي الذي يسعى إليه السارد ، وهو الأمر الذي يظهر في تعريف د / شكري عياد للعقدة بأنها " ليست مجرد سلسلة من الحوادث ولكنها حوادث تحكم القاص في ترتيب عرضها بحيث تبرز فكرة معينة أو موضوعا معينًا " [١٤] .

وهو ما يؤكد أن وجود الاسترجاع بوصفه أداةً سردية يمنح السارد إمكانات تعبيرية تساعده على منح منظومته السردية من السمات ما يخرجها عن كونها مجرد عرض محايد لمجموعة من الأحداث ، كما أنه يمنح القارئ مجموعة من الرؤى المتغيرة دوما على مدار عملية القراءة " منقلة

---

[١٤] شكري عياد : القصة القصيرة في مصـر – ٨٤ ، وانظر كذلك : يوريس أو سبنسكي – شعرية التأليف – سبق – حيث يقرر إن للمنظور الزماني دوره في التقييم الأيـديولوجي للسارد – ص ٧٩

زمنية إلى الوراء في القصة يمكنها أن تغير فهمنا لحدث يقع بعد ذلك في التسلسل الزمني للقصة ، ولكننا نعلمه بوصفنا قراء للنص "[١٥] . كما يرسخ الاسترجاع تحديداً لفكرة تقطع الزمن السردي في مقابل استمرارية الزمن الطبيعي ، ومدى تحكم الراوي واستراتيجياته في استخدام هذه الأداة السردية حيث إنه " الماضي لا يمكن استرجاعه في الحياة فمهما عدنا إلى الوراء بحثاً عن سابقة من السوابق تخاف تلك السابقة تنتظرنا أخرى وأخرى وأخرى أما في القصة فالراوي هو الذي يقرر ما هي السابقة النهائية "[١٦] .

الاسترجاع وأنواعه في القصة القصيرة المصرية في الستينات

مثل الاسترجاع – كما أشرنا – واحدا من أهم الآليات السردية التي ظهرت في الأنواع السردية كافة ، سواء على

---

[١٥] ديفيد لودج – الفن الروائي – ص ٨٦

[١٦] انريكي أندرسون امبرتور – القصة القصيرة – سبق – ص ٢٨٦

مستوى استرجاع القصة كلها – دون النظر إلى الإيهام بموازاة الحاضر الزائفة في بعض النصوص – أو على مستوى إعادة ترتيب الأحداث وفق موقف يتخذه السارد يتبناه في خطابه النهائي .

وبالاستناد إلى تكلم الرؤية يمكن النظر إلى أنواع الاسترجاع ، والطرق التي يظهر بها داخل القصة القصيرة ، وما تختص به القصة القصيرة دون غيرها من الأنواع السردية في تعاملها مع الاسترجاع بالنظر إلى نماذج من القصة القصيرة المصرية في الستينات .

أنواع الاسترجاع

يعتمد التقسيم الأول من أقسام الاسترجاع على النظر إلى الأساس الحكائي للقصة ، على المستوى الأول من الحكاية ، وهي الحكاية التي يمكن عن طريقها تحديد الفضاء الزمني و المكاني للنص السردي ، حيث تتحدد نقطة بداية ونقطة نهاية .

وعلى هذا الأساس يرى جيرار جينت أن لكل استرجاع سعة ، وأن هذه السعة تحتكم إلى سعة الحكاية الأولى . {أي

تلك السعة المحدودة ببداية الحكاية الأولى ونهايتها } [١٧] ، وهو ما يمكن عن طريقه أن نقسم الاسترجاعات السردية إلى:

* استرجاع خارجي :

وهو ذلك النوع من الاسترجاع الذي يعالج أحداثا تنتظم في سلسلة سردية تبدأ وتنتهي قبل نقطة البداية المفترضة للحكاية الأولى وإذا كان جينت يحدد وظيفة الاسترجاعات الخارجية الوحيدة هي " إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك " [١٨] وهو الأمر الذي سيسهم في فرض منطق زمني مخالف للمنطق الزمني التصاعدي ، غير إن هذا التحديد الذي قام به جينيت لوظيفة الاسترجاع الخارجي يبدأ وأمرا تعسفيا ، حيث إن افتراض جينيت لهذه الوظيفة أنها هي الوظيفة الوحيدة يجعل من الحكاية الأولى كلا لا يمكن تجزئته أو تغييره مرحليا ، وهو الأمر الذي يمكن انتفاؤه بالنظر إلى طريقة معالجة

---

[١٧] راجع - خطاب الحكاية - جينت - سبق - ص ٦٠

[١٨] جيرار جينت – خطاب الحكاية – ص ٦١

الاسترجاع الخارجي في القصة القصيرة ، وهو ما يؤكد ديفيد لودج عندما يؤكد إنه " عن طريق الانتقال الزمني يتجنب السرد تصوير الحياة كمجرد شئ يقع يتبعه شئ آخر – ويسمح لنا بالربط بين أحداث منفصلة متباعدة عن طريق السببية والسخرية "[١٩] .

غير إنه من المهم ملاحظة إن تحديد جنيت لوظيفة واحدة – وحيدة للاسترجاع الخارجي – وهي – حسب تعبيره السابق – إكمال الحكاية الأولى وتنوير مناطق مظلمة بها، يبدو له علاقة بحديثة الذي ينطلق – في الأساس – من معالجة الزمن في الرواية ، حيث الامتداد الزمني الواسع ، والمساحة النصية الكبيرة التي تجعل من أي استخدام زمني وسيلة لصناعة حكاية واحدة أولى ، واستكمالها ، حكاية واضحة و متسقة ، وبهذا تضيق فرص استخدام الاسترجاع الخارجي في الرواية ، ووظائفه كذلك ، فكل شئ موجود داخل المدى الذي يعالجه الروائي .

---

[١٩] ديفيد لودج – الفن الروائي – سبق ص ٨٦

وهو ما يتضح معه – كذلك – فارق جوهري بين الرواية والقصة القصيرة ، فالقصة تستخدم الاسترجاع الخارجي من أجل إثراء اللحظة القصصية بكل ما قد يكون سابقا عليها ، بما يصنع رؤية راسية غالبا ما تبدو سكونية على الرغم من حركتها الظاهرة على مستوى التتابع السردي . في حين أن الرواية تهدف إلى صناعة خط حدثي حركي يمثل حكاية متصاعدة تملأ الحيز الزماني الواسع الذي تعالجه.

ولذلك فإن الاسترجاع الخارجي سيظهر في الرواية غالبا ، بالصورة التي تخدم هذه الحكاية وتنيرها ، وسيتراجع هذا الدور في القصة القصيرة إلى مرتبة تالية لهدف تنوير الشخصية ، وإثراء اللحظة القصصية ، والمساهمة في التبئير على أسباب تحول الشخصيات وأهدافها ، وربما لهذا الأسباب – كذلك – سيظهر للاسترجاع دورة الفعال ، والعضوي ، في القصة القصيرة ، بصورة أوضح منها في الرواية ، وذلك اعتبارا للطبيعة التاريخية للرواية التي " تمثل عصرا وبيئة – في حين إن القصة القصيرة إنما تمثل حساسية كاتبها .. إن فنان الرواية فيه شئ من الباحث

الاجتماعي ومن المؤرخ ومن عالم النفس وأو من هؤلاء جميعا . . . ، أما كاتب القصة القصيرة فقوة الشعر وقوة الإحساس بالدراما هي أظهر ما فيه ، إنه فنان شديد الفردية ، ولهذا فإن ينظر إلى الحياة دائما من زاوية خاصة "[٢٠] تلك الزاوية الخاصة التابعة من الاهتمام باللحظة القصصية بوصفها المجال الحيوي الذي تتحرك فيه الشخصية ، التي تعد هدفا أساسيا للقصة القصيرة ، وهو ما يردنا إلى اعتبار شكري عياد للشخصية القصصية أنها ذات دور دلالي ، في مقابل الدور الوظيفي الذي تؤديه الشخصية الروائية ، وما يتعلق بهذين الدورين من أدوار مشابهة للاسترجاع الداخلي في كل منها .

ومن هنا يمكن ملاحظة الوظائف (الإضافية) التي يؤديها الاسترجاع الخارجي في القصة القصيرة على النحو التالي :

---

[٢٠] شكري عياد – القصة القصيرة في مصر – سبق – ص ٤٨

١ - تحويل مجرى الحدث منذ نقطة الاسترجاع :

يبدو التحديد الزمني لبداية القصة – إذن – عاملا مهما في تحديد نوع الاسترجاع الخارجي ، وهو ما يمكن رؤيته في قصة (حصار طروادة) ليحيى الطاهر عبد الله – من مجموعة جبل الشاي الأخضر – حيث يقول في بدايتها : " كنا صباح الأحد ، وكنت حزينا وكان الصحف الثلاث ترحب مقدم الربيع " [٢١] .

لقد تحددت اللحظة التي يبدأ بها السارد سرده بصباح يوم الأحد الذي يأتي في مقدم الربيع ، والفضاء الزمني للقصة كلها لا يتعدى عدة ساعات من هذا الصباح حيث يقابل البطل – السارد – صديقته بصحبة آخرين ، ويشعر حيالهم – جميعا – بغربة شديدة ، وانفصال عن عالمهم ، ولغتهم ، غير إنه – في الثالث الأخير ، وإمعانا في الانفصال

---

[٢١] حصار طروادة – يحيى الطاهر عبد الله – الكتابات الكاملة – ط ٢ – دار المستقبل العربي – القـاهرة –١٩٩٤- ص٢٩

– يأتي استرجاعه لحلمه الذي قد حلمه بالأمس أنني : " قلت لها إنني أعرف مكانا أفضل ، وأناساً أفضل ، وأنني حلمت بالأمس أنني : (كنت أجلس فوق ذؤابة جبل إيدا ، وكنت تجلسين فوق ذؤابة بيرجاموس و حملت أرتميس ربة الريح – حديثنا ، وأعطتنا نسائم عطرية فالتقينا تحت صفصافة زوس الشهيرة وكنت تلبسين ثوب باليه طرزته أثينا ذات العنين النجلاوين ، وظللنا نرقص على أنغام أبولون ،وكان بوسيدون رب البحر يقذف بالحصى والأحجار من البشر تحت أقدامنا) بشر من هذا النوع – وأشرت إلى شبيه فؤاد المهندس " [٢٢] .

تتجلى أهمية هذه الفقرة في تحديدها لسعة الاسترجاع الذي يقوم به البطل السارد حيث يحدد – بالأمس – مجالا زمنيا لحدوثه ، كما تبدو في استعادة هذا الحلم دواعي غربته عن واقعة المحيط – المحبط – الذي يرى فيه أناسا سطحيين

---

[٢٢] يحيى الطاهر عبد الله – المصدر نفسه – ص ٣١

هم الذين لديهم الحس الاجتماعي للتواصل مع بعضهم البعض .

إن هذا الحلم – بتكوينه الاسطوري – يعبر بصورة واضحة عن مدى اغتراب هذا البطل أغترابا نابعا من داخله ومن رفضه للتواصل مع عالم لا يتعدى السطح ، ورؤيته لهذا الاغتراب – كذلك – بوصفه داعيا لتعاليه على هؤلاء البشر الأحجار الذي يقذف بهم بوسيدون تحت أقدامه في الحلم ، أولئك البشر الذين يشبهون صديق رفيقته .

يبدو الاسترجاع هنا – إذن – خارجا بوظيفته الأسطورية الجمالية عن مجرد تنوير المناطق المظلمة في الحكاية الأولى – كما أشار جينت – فالتكوين الاسطوري للحكم لا ينير تلك المناطق بقدر ما يؤكد غربة مترسخة وحزنا دفينا ، ظاهرين منذ بداية النص ، كما أن الاسترجاع بوجوده في هذه المنطقة من النص القصصي ، قد أسهم بصورة واضحة في تحويل مجرى الحدث السردي بعده . فبعد أن كان البطل ذاهبا – مع أصدقائه ومنهم صديقته التي رآها في الحلم – إلى استديو الهرم ، فقد تحول بعد استرجاعه للحمل مباشرة ، ودون أي تدخل من شخصية

أخرى ، تحول إلى رافض لتلك الرفقة ، فقد أصر على النزول من الأتوبيس في المحطة التالية ، وهو الأمر الذي يوحي بأن هذا الاسترجاع قد تأسس عليه حدث تال له ، وبان للمفارقة القصصية التي يحاول السارد ترسيخها على مدار النص ، وبذلك ترى أن " سرد أحداث الماضي لا يستخدم إلا لمصلحة السرد نفسه ، ويعرض صورة عن العالم ... فالماضي ضروري جدا لشرح الحاضر وكيفية نشوئه وتطور المستقبلي " [٢٣] . حيث يبدو الأثر الفاعل لاستخدام الاسترجاع واضحا في تحويل مجرى الحدث والتأثير في ما يليه من أحداث ، وكذا دوره في تطوير السرد وتصاعده

٢- حشد التفاصيل المتعددة في لحظة قصصية وإنارة مناطقها المظلمة :

لا يرمي إلا الخارجي إلى إعادة ترتيب الوقائع – فقط – ولا إلى مجرد كسر عمودية الترتيب التصاعدي للزمن ، بل إن من أهم وظائفه استدعاء الماضي إلى الحاضر ، وحشد

---

[٢٣] جورج لوكاتسن – نظرية الرواية وتطورها – ت : نزيـه الشوفي – ط١ – دمشق – طبعة على نفقة المترجم – محدودة .

تفاصيل متعددة في لحظة قصصية ضيقة المدى ، بصورة إشارية اختزالية تتفق مع طبيعة الحيز الضيق الذي تعالجه القصة القصيرة حيث لا مجال للتفصيل الدقيق .

وهذا ما يمكن ملاحظته – على سبيل المثال – في قصة الجنازة لمحمد البساطي – من مجموعة (حديث من الطابق الثالث) .

يقوم السرد في قصة (الجنازة) البطل من خارج الحياة ، حيث يحكي منذ لحظة وفاته واصفا طقوس جنازته وصفا متصاعدا متسلسلا في الزمن ، غير إن مشاهداته المفترضة تستدعي – بالموازاة – مشاهد مماثلة من حياته السابقة ، فمشاهدته للأطفال السابحين في الترعة عرايا ، توازي ذاكرته عن مشهد مماثل خاص به في طفولته ، يقول : " واحد فقط قفز وغطس في الماء ، كان الحر شديدا ، سرت بامتداد الشاطئ ، وفي مكان خال من المارة ملابس وقفزت في الماء ، بدا لي وأنا أغطس أن الأمر يبدو قبيحا

بعض الشيء " [٢٤] ، غير إن هذا الاسترجاع الذي يتم عن طريق السارد ، يولد من داخله استرجاعا آخ يصل إلى لحظة ميلاده ، حيث يبدو هنا خط الزمن سائرا إلى الخلف بانتظام ، عبر استخدام استعادة الراوي لصوت أمه التي تحكي له أحداث يوم ولادته المطير ، وتعسر هذه الولادة ، وتمامها فجأة على يد الطبيب [٢٥] .

إن هذين الاسترجاعين يقومان – عبر توالدها- بصنع اتجاه مخالف يسير الزمن الطبيعي ، وهما بذلك يحشدان تفاصيل متعددة في لحظة قصصيا مشهديه ، هي لحظة جنازة البطل ، عبر تداع حر للأفكار يقوم ببناء السرد في القصة القصيرة ، بناءا جماليا يعتمد على تجاور مقاطع فسيفساء الذاكرة ، بعضها إلى جوار البعض الآخر ، بما يكون رؤية شبه متكاملة لحياة البطل وتطورها بدون سرد تفاصيل أحداثها الكاملة ، وهو الأمر الذي يبرره ضيق

---

[٢٤] محمد البساطي – حديث من الطابق الثالث – سلسلة كتابات جديدة –الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر- القاهرة-١٩٧٠-قصة الجنازة ص١٥١

[٢٥] محمد البساطي – السابق – ص ١٦٠

الساحة النصية للقصة القصيرة ، بما يخلق ضيقا للحركة الحدثية ، ويفرض علي القاص تلك الخطوط الزمنية المتعرجة - إلى الأمام وإلى الخلف – وهي التي ستظهر- كذلك – بالقفز إلى الأمام هذه المرة ، من لحظة الولادة إلى فترة العمل ، حيث الاسترجاع الخاص بزميله (عيسى) في الفقرة التالية وهو الاسترجاع الذي يبرره السارد برؤيته لعيسى باكيا في الجنازة ، حيث يقوم هذا الاسترجاع التبئير على شخصية عيسى الذي كان يعمل معه في المجلس البلدي ، وكان عمله يتلخص في إذاعة أنباء قوم الضيوف المهمين في القرى والعزب عن طريق عربة بميكروفون ، وهو الذي كانت له رؤية خاصة مفادها " أنه مطمئن لأن كل شئ له قطع غيار ، ما عدا حياة الإنسان [٢٦] .

إن هذا القفز من لحظة الولادة إلى علاقة البطل بزميله في العمل عبر تكسير واضح لاتجاه السرد السائر إلى الخلف هذه المرة ، وبما يوسع من مدى الاسترجاع ليصل إلى بداية حياة البطل - التي يتحدث من لحظة نهايتها ، هو الذي يجعل

---

[٢٦] راجع – محمد البساطي – نفسه – ص ١٦١ ، ص ١٦٢

- كذلك - لهذا الاسترجاع الأخير تلك الوظيفة المعتمدة على إنارة المناطق المظلمة - كما أشار جيرار جينت - غير إنها لا تقف عند هذا الحد الوظيفي الضيق ، بل تتعداه إلى صنع معادل جمالي ماضوي لرؤية السارد للحظته القصصية.

وهو ما يتكرر لدى محمد البساطي - كذلك- في قصة (ابتسامة المدينة الرمادية) ، حيث التداخل الواضح بين ما يحدث للشخصية الرئيسية في لحظة السرد وبين ما يطرأ على وعيها من مشاهد تستدعيها عناصر مكونة للحظة السرد ، فحين تدخل السيارة التي يركبها- مع فتاة الليل- إلى ميدان مصطفى كامل ، وتلتقط عينه الكلمات المحفورة على قاعدة التمثال- في تناقض واضح بين حالته معها ودلالات تلك الكلمات- تستدعي ذاكرته كل ما يتعلق بهذه الكلمات في تاريخه ، في المدرسة على وجه الخصوص ، وعلاقته بالعمل الذي يشير إلى مصر التي يتحدث عنها مصطفى كامل ، بل وفكرة الزعامة كذلك ، التي يؤمن بها كما يبدو من الاسترجاع الذي يمثل أكثر من نصف القصة ، بما يؤكد الدور الفعال الذي يقوم به في بناء ما يمكن أن نطلق عليه ما

قبل القصة[٢٧] تلك القبلية التي لا تؤثر في مسار أحداث القصة ولاتنيرها بقدر ما تتناقض جماليا معها ، بالصورة التي تجعل من استخدام تيار الوعي هنا " ليس مجرد ابتكار في الأسلوب ، إنه في حد ذاته المبدأ الذي يشكل النسق الذي تجري عليه الرواية ويتحكم في عرض الشخصية "[٢٨] وهو ما يظهر-كذلك- لدى محمد البساطي في استغلاله لأسلوب التداعي الحر من أجل إطلاق استرجاعات زمنية وعودته إلى ماضي ما قبل بداية الحدث القصصي ، بل والتراوح – داخل هذا الاسترجاع- بين السير إلى الأمام والسير للوراء بهدف عمل مسح شامل لمكونات الشخصية فيما يشبه الرؤية الرأسية ، التي تتم في أضيق مساحة ممكنة.

---

(٢٧) راجع – محمد البساطي – المرجع نفسه ص ٦٤ ، ص ٧٣

(٢٨) جورج لوكاتسن – معنى الواقعية المعاصرة – ت د / أمين العيوطي- دار المعارف بمصر – القاهرة ١٩٧١-ص١٦

٣- الاسترجاع مثل حكاية أولى موازية :

يكون الاسترجاع الخارجي حكاية أولى جديدة وموازية للحكاية الأولى الأصلية في القصة القصيرة ، إذا كانت هذه الأصلية تتم في مدى نصي ضيق للغاية ، بما يجعل من الاسترجاع ممثلا لحيز كبير من النص القصصي وهو ما حدث في المثال السابق- قصة ابتسامة المدينة الرمادية لمحمد البساطي ، ويظهر هذا الدور واضحا حين تبدو الحكاية الأولى الناتجة عن الاسترجاع موازية للأولى الأصلية ، تتضافر معها ولا تنيرها ، يبدو ذلك واضحا- كذلك- في استخدام القصة القصيرة للاسترجاع الخارجي على مدى واسع قد يتسع ليشمل معظم أجزاء النص ، بالصورة التي تجعله يبدو وكأنه يكون حكاية النص الأولى ، وكما لو أن الحاضر السردي هو الطارئ عليه أو الموازي له ، كما يحدث لدى أبو المعاطي أبو النجا في قصته " ذلك الشتاء " التي تنطلق-أساسا- من لحظة الحاضر ، غير أنها- بكامل نصها- تقوم على استرجاع يعود بالذاكرة إلى ما قبل عشرين عاما من لحظة الحاضر السردي ، ليتذكر السارد

رحلته التي قام بها عندما كان حبيسا ذات شتاء في عربة قديمة على طريق ريفي .

وتبدأ هذه الذاكرة في الانطلاق من لحظة مشابهة تلك التي يتذكرها " بي ضعف شديد إزاء الشتاء ، أحبه بقدر ما أخافه ، تجئ منه لحظة لا تنذر بقدومها تعيدني إلى تجربة لا أستطيع نسيانها ما حييت " [٢٩] ، غير أن هذا الاسترجاع المستمر يتخلله صوت السارد من لحظة الحاضر ، ليشرح ويفسر ، ويحلل ، ويتأمل ، في شكل لا يكسر التتابع التصاعدي للأحداث التي يتذكرها ، وفي صورة تجعل منها مكونا أساسيا في الشخصية " ومع أني لا أذكر الآن أسباب هذا الحزن القديم فإنني أذكر الحزن ذاته .. لا بل أعانيه الآن وأنا واقف في الشرفة تفصل بيني وبينه السنون والمسافات ، حزنا شتائيا مقبضا ن متربا ، مكظوما ، لاح*** ، حزنا

---

[٢٩] أبو المعاطي أبو النجا – قصة ذلك الشتاء – مجلة الهـلال- عدد خاص – القصة القصيرة – العدد الثامن السنة الثامنة والسبعون – أغسطس ١٩٧٠- ص ٦٢

يجعلك تنفصل عن كل شئ وتفكر في أي شئ دون علاقة أو هدف " [٣٠] .

وعلى هذا النحو يظهر الاختلاف النوعي بين استخدام الرواية التأريخي للاسترجاع الخارجي ، حين يكون الاسترجاع -غالبا- فيها يسير بالحدث نحو نقطة الحاضر ، وبين استخدام القصة القصيرة له ، حين يكون هدفها -كما في القصة المشار إليها هنا- هو الشخصية داخل لحظة الأزمة القصصية ليبدو ذا هدف يهتم بالموازاة بين تكوين الشخصية في الماضي ، وتكوينها في الحاضر "منذ شهور وأنا أفتسن في الزمان والمكان عن ذك الصبي الذي كان يقبع في عربة رمادية تشق طريقها وسط الظلمات والأوحال " [٣٢] لتبدو تلك الشخصية القادمة من الماضي كما لو أنها شخصية أخرى ، موجودة بدورها على الدوام بجوار شخصية السارد الحاضرة

---

[٣٠] أبو المعاطي ابو النجا – المرجع نفسه – ص ٦٤

[٣٢] أبو المعاطي أبو النجا – السابق – ص ٦٧

، وليصبح هناك مجال " للتأكيد على الماضي بوصفه مكانا آخر غريبا " حيث تبدو الأشياء مختلفة تماما " [٣٣]

عما هي عليه في الحاضر ، وهو ما سوف يكون داعيا للتأمل في هذا الماضي انطلاقا من لحظة الحاضر التي تغيرت فيها نظرة السارد تماما ، وبذلك ستظهر مشروعية استخدام الاسترجاع بوصفه الآلية المناسبة لجلب هذا الماضي إلى حاضر الشخصية ، أو- بالأحرى- جلب هذه الشخصية الماضوية إلى جوار الحاضرة ، وليبدو تبرير ذلك واضحا في جملة ختامية تقول " قد تظن- مثل الكثيرين- أن هذا كله جزء من ضعفي حيال الشتاء ، ولكن ثقتي التي لا تهتز بذلك الصبي تجعلني أؤمن بأنه لم يبدأ رحلته في ذلك الشتاء البعيد إلا لكي يخف لنجدتي في الليالي المظلمة " [٣٤] .

وهو ما يؤكد عضوية الاسترجاع الخارجي الذي تتحدد صفته تلك عن طريق تحديد بداية الحكاية الأولى في جملة "

---

[٣٣] روجر بروملي ص ٧ – وترجمـة الباحـث ROGER PROMELY : THE LOST MARRATIVES …

[٣٤] أبو المعاطي أبو النجا – سبق – ص٦٧

منذ شهور " التي تتكرر في الفقرة الختامية للنص ، وليكون ما قبل هذه الشهور خارجا عن مدى الحكاية الأولى للنص .

إن عضوية الاسترجاع الخارجي تكمن-إذن- في تكوينه لهذه الشخصية المنقذة التي ينتظرها البطل قادمة من صباه ، ورغم حزنها وأساها ، فإنها تواجه هذا الحزن بابتسامة فاترة تقهر بها أنواء الشتاء ، وهي القدرة التي يحس البطل باستلابها من حاضره .

٤- التعريف بماضي الشخصيات الجديدة عند ظهورها لأول مرة :

يمكن أن تظهر في حيز السرد شخصية جديدة ، ويحتاج السارد إلى إيضاح تاريخ هذه الشخصية ، أو على الأقل بعض سوابقها ، الأمر الذي يدعو إلى العودة إلى الماضي عن طريق الاسترجاع لمحاولة رؤية هذا الماضي ، وإذا كان جيرار جينت يقر بأن هذه الوظيفة خاصة بالاسترجاع الداخلي حيث يقرر إن"إحدى وظائف الاسترجاع أن يتناول " بكيفية كلاسية جدا شخصية يتم إدخالها حديثا ويريد السارد

إضاءة سوابقها " (٣٥) ، فمن الطبيعي هنا النظر إلى أن جينت يضع الرواية نصب عينيه عندما يتحدث عن وظائف التقنيات ، وهو الأمر الذي سيمثل -كذلك- فارقا نوعيا على درجة من الأهمية ، خاصة إنه يتحدث في المقام نفسه عن " استطراد استعادي من بضعة صفحات " ، وهو ما يتعارض مع كون القصة ذاتها عبارة عن بضعة صفحات ، إن ضيق المساحة والحيز الزمني للقصة القصيرة يجعلان من الصعب القيام بمثل هذا النوع من الاسترجاع داخل المدى الزمني للقصة القصيرة ، وإن كان من المنطقي أن يكون كذلك بالنسبة للرواية ، فطبيعة المعالجة القصصية للحظة تجعل من سوابق أي شخصية تطرأ على السرد حكاية في ماضي يسبق بداية القصة ، وهو الأمر الذي

يتواتر في العديد من القصص القصيرة في مرحلة الستينات ، بل وقبلها وبعدها ، بصورة من الممكن عدها تقليدا سرديا لهذا النوع .

---

[٣٥] جيرار جينت – خطاب الحكاية – سبق – ص ٦١

فعندما تظهر شخصية جديدة ، أو عنصر جديد ، يقوم الاسترجاع بالتعريف به توطئة لإدخاله في السرد ، على أساس ما يقدمه هذا الاسترجاع من معلومات.

وهو ما يحدث في قصة "الكلمة" لبهاء طاهر- من مجموعة الخطوبة ، حين يتعرض البطل للضرب في مكان عمله في الصباح ، من شخص لا يعرفه ، الأمر الذي يشغل باله طوال النهار ، حتى يأتي المساء ، ويقابل أصدقاءه ليشرح لهم ما حدث ، ويسألهم تفسيرا لهذا الحدث الغريب ، وأول من يقابل منهم هو صديقه كمال .. " قال كما عندما حكيت له ما حدث- وكان ساعتها يحاول اصطياد بائع السميط بعينيه : هذا غريب " وتقوم العبارة التي قالها كمال بمقام المفجر لاسترجاع يقوم به البطل السارد ليوضح أهميتها ، فيقول في الفقرة التالية مباشرة : " كنت أعرف أن كمال لا يدهشه أي شئ ، ولا يحاول التعليق على أي شئ ،

بل يكتفي معظم الوقت بمراقبتنا وسماع فالقول- أنا وسمير- وكنا نحترمه لأنه يقرا كثيرا "[٣٦] .

إن هذا الاسترجاع الذي ينير شخصية كمال يتبع تعليقه ليوضح أهمية هذا التعليق بالنسبة للبطل ، فكمال الذي يعرفه البطل- السارد بأنه لا يعلق علي شئ ولا يندهش من أي شئ يعلق مبديا استغرابه لهذا الحدث ، وتبدو محاولاته التفسير مؤكدة للمعلومات التي يوردها هذا الاسترجاع عن شخصيته وبذلك ستظهر أهمية هذه الوظيفة بالنسبة لإنارة جوانب الشخصيات الثانوية في القصة القصيرة ، وأثرها في البطل ، وهي الوظيفة التي- وإن فرضت في معظم الأنواع السردية- فإن القصة القصيرة تستخدمها بصورة مكثفة إيحائية ، تعتمد على تركيز المعلومات في جمل قصيرة تقريرية ، واضحة الرسالة والدلالة ، وذلك علاقة مباشرة بالقصة ومضمونها ،

---

[٣٦] بهاء طاهر – الخطوبة وقصص أخرى – مطبوعات الجديد – الهيئة المصرية العامة للكتاب – العدد السـابع – سـبتمبر ١٩٧٢- قصة الكلمة ص ٦٢ ، ص ٦٣- والقصة مؤرخة ١٩٧٠

وإن خرجت عن مضمون الحكاية ، لكنها تقدم معلومات واضحة تسهم في بناء ما يتلوها من سرد .

وهذا الأمر الذي يظهر -كذلك- في الاسترجاع الذي ناقشناه من قبل ، في قصة الجنازة لمحمد البساطي ، وهو الخاص بظهور شخصية عيسى لأول مرة في القصة ، حيث يسترجع البطل علاقته بعيسى وآرائه التي كان يبثها إياه .

ويتكرر -مرة أخرى- بصورة مختلفة عند يحيى طاهر عبد الله في قصته معطف من الجلد ، عند حديث البطل -أثناء رحلته إلى صديقه في القاهرة ، هاربا من الشرطة عن قريته "الكرنك" التي يستدعيها لأول مرة في السرد حين ترد على ذهنه لأن " الساعات الباقية من الليل كافيه ليصل القطار إلى مدينة الأقصر ومنها إلى قرية الكرنك " [٣٧] ، حيث يفجر ظهور اسم القرية استرجاعا طويلا حول ما يوجد في القرين ، وعلاقة السارد البطل بها " كنت سميتها أيثاكا ، وكنت أسمي بيتنا قصر الشتاء ، وهناك في قصر الشتاء كان

---

[٣٧] يحيى الطاهر عبد الله – الأعمال الكاملة – سـابق – قصـة معطف من الجلد ص ٢٥

العجوز ينهي صلاة العشاء عجولا لينام .. ربما كان الآن يصرح في إخوتي -كالعادة- : " ناموا تأخذكم الدواهي "[٣٨]إن هذا الاسترجاع- في صورته- هذه التي تظهر بها- محاولة من وعي البطل الهارب من الشرطة هنا- لرؤية الأيام التي كان يعيشها في هذه القرية في ذاكرته وتأملها انطلاقا من لحظته الحاضرة ، وهذا الانطلاق من الحاضر وعلاقته بالذكريات الماضية يجعل السارد البطل حين يقوم بهذا الاسترجاع " لا يحاول استعادة الزمني ، فذاك غير ممكن ، إنما يحاول تحريره لينظم إلى الحاضر ويساعد على تفسيره " [٣٩] .

وهو الأمر الذي يجعل من الاسترجاع الخارجي وسيلة لرؤية الحاضر السردي مؤسسا على الماضي ومرتبطا بها

---

[٣٨] يحيى الطاهر عبد الله – السابق – ص ٢٥

[٣٩] مراد مبروك- تيار الزمن في الرواية المعاصرة – سلسـلة دراسات أدبية – الهيئة العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٩- ص ٣٣

ارتباطا وثيقا يعتمد على تأمل العلاقة الجدلية بينهما ، وهو ما يتكرر في العديد من القصص القصيرة بالصورة ذاتها .

من هنا سيتبين لنا أهمية الدور الذي يؤديه الاسترجاع الخارجي في أنواع السرد عموما ، وفي القصة القصيرة خصوصا ، كما سيتضح لنا إن الاستخدام الخاص للاسترجاع الخارجي في القصة القصيرة تتنوع أشكاله وطرائقه ووظائفه ، انطلاقا من أهميته الناتجة عن قصر المساحة النصية وضيق المدى الزمني للحكاية الأولى ، مما سينوع من صورة في القصة القصيرة ، وبما يشكل فارقا نوعيا ، يمكن أضافته في إطارا استكشاف التمايزات النوعية للقصة القصيرة عن باقي أنواع الحقل السردي الأخرى .

ثانيا : الاسترجاع الداخلي ووظائفه :

يتحدد الاسترجاع الداخلي- النوع الثاني- في هذا التصنيف- عن طريق نقطة البداية في الحكاية الأولى- الأولية ، فهو استرجاع يتم من داخل الحكاية إلى داخلها ، بما يجعله استرجاعا يتحكم في إحداث ترتيب جديد للعناصر الحديثة الموجودة افتراضا- داخل حيز زماني واحد ، وهو

الأمر الذي سيردنا بدوره إلى فكرة التنظيم المتتابع لأحداث متزامنة ليبدو وهذا النوع من الاسترجاع حلا مثاليا لهذا الإشكالية الناجمة عن خطية الدال اللساني كما أشرنا من قبل.

فالاسترجاعات الداخلية " حقلها متضمن في الحق الزمني للحكاية الأولى "[٤٠] ومن هنا سيصدق على الاسترجاع إنه وجه من وجوه الترتيب ، على العكس من الاسترجاع الخارجي الذي يهدف إلى جلب أحداث خارجة عن نطاق الحكاية ، وداخلها في ماضيها إلى خط أحداثها ، ليصبح أحد مكوناتها على الرغم من خروجها عليه . وبهذه الرؤية يمكننا النظر إلى الاسترجاع الداخلي بوصفه آلية زمنية تهدف إلى إعادة ترتيب أحداث يفترض ترابطها زمنيا داخل نطاق الحكاية الزمني في صورة تخدم استراتيجية السارد ووجهة النظر التي نطلق منها .

وعلى ذلك يكون علينا أن نفترض ابتداءاً ، ونظرا لضيق الحيز الزمني للقصة القصيرة أنها تستخدم الاسترجاع الداخلي بكثافة تقل عن استخدام الرواية له ، والعكس صحيح

---

[٤٠] جيرار جينت – خطاب الحكاية – سبق – ص ٦١

في حالة الاسترجاع الخارجي الذي تستخدمه القصة أكثر مما تستخدمه الرواية ، والأبعد الذي تستوعيه القصة ، التي ستكون معظم استرجاعاتها خارجية نظرا لضيق مداها والتي ستكون حريصة على أن يكون استخدامها للاسترجاع الداخلي استخداما ضروريا ، واضح الهدف والوظائف التي سنبدأ في تلمسها انطلاقا من اختياراتنا من القصص المصرية القصيرة في الستينات .

١ - الاسترجاع الداخلي غيري القصة :

وهو ذلك النوع من الاسترجاع الذي يتناول خطا قصصيا ، وبالتالي مضمونا قصصيا مختلف عن مضمون الحكاية الأولى أو مضامينها [٤١] ، بحيث يمكن النظر الي الحكاية الأولى بوصفها الأساس السردي والهيكل البنائي الأساسي للقصة القصيرة ، واعتبار أي خروج عنها يمثل حكاية جديدة ، أو خروجا على المضمون الأصلي لهذه الحكاية .

---

[٤١] جيرار جينت – خطاب الحكاية – سبق - ص ٦١

أ-قصة وجهات النظر :

تعد قصة وجهات النظر نموذجا لاستخدام هذا النوع من الاسترجاع ، وهي نوع قد شاع استخدامه في فترة الستينات.

وقصة وجهات النظر هي القصة التي تعالج حيزاً زمانياً، وربما مكانيا وحدثياً واحداً، لكنها لا تكتفي بمعالجة هذا الحيز من خلال وجهة نظر الراوي أو البطل، لكنها تنوع في وجهات النظر حسب عدد من الشخصيات المشاركة في القصة، والتي تكون- جميعها- على درجة واحدة أو ومتقاربة من الأهمية في النص .

وتظهر أو ضح صور هذا الشكل في وجود عناوين جانبية تقسم النص، وتشير في الوقت ذاته إلى وجهة التي ينطلق فيها السرد، بحيث يكون كل مقطع مروياً على لسان الشخصية بضمير السرد(أنا) أو أن يكون السارد العليم ببواطن الأمور أو الذي يقوم بالسرد بالنقطة يوازي فيها وعي هذه الشخصية .

غير إن هذا التقسيم يشير إلى عمل المؤلف الفعلي ق\في الزمن السردي، فهو تدخل فيما بعد وجود الحكاية لإعادة تنظيمها تعباً لاستراتيجياته السردية، إنه " توزيع خارجي

للزمن السردي يقوم به المؤلف الفعلي على ضوء استراتيجيته الإبداعية التي ترتكز إلى منظومة معلوماتية عن عمله وسياقات تلقيه المفترضة [٤٢] . وهو ما يجعل من القصة التي تتخذ هذا الشكل نموذجاً للتصرف والتنويع على الزمن السردي. كما أنه يسهم- من ناحية أخرى- في إثراء النص بخطوط متنوعة ، تخرج عن التكوين التقليدي المعتمد على خط حدثي واحد .

وتعد قصة (الثلاث ورقات) ليحيى الطاهر عبد الله إحدى أهم القصص القصير ة التي تتحقق فيها مثل هذه السمات: فالقصة تدور في قطار الشلالات المتجهة إلى القاهرة، عبر وعي ثلاث شخصيات . الولد- ملاحظ عمال بهيئة الآثار، هو أول الراكبين من الأقصر عائداً من عمله ، ومعه جهاز الراديو ، وهو الذي يحدد- بركوبه القطار- لحظة بداية الحكاية الأولى للقصة . وعلى الرغم من وجود استرجاعات خارجية تدور في وعي هذا البطل فإن نقطة

---

[٤٢] د/ محمد الجزار- العنوان وسيميوطيقا الاتصال- ص١٥٧

التماس بينه وبين الشخصيتين الأخريين هي ما تمثل العنصر البنائي الأهم في القصة .

الشخصية الثانية هي : الشايب- مجاهد أبودراع- الفلاح الذي ركب من قنا مسافرا إلى ابنه الذي يتعلم في القاهرة وانقطعت أخباره منذ فترة .

أما الشخصية الثالثة : البنت-مصرية- فقد ركبت القطار من قنا ، عائدة إلى بلادها في بني سويف بعد رحلة هرب آثمة ، وعلى الرغم من عملها بأن أخاها في انتظارها ليقتلها بعد اكتشاف مستورها ، فإنها تظل مشتاقة إليه ، ومعبرة عن ذلك الشوق في مناطق عديدة من النص [٤٣] .

إن هذه المعلومات لا يوردها النص جميعا صراحة ، لكنه يطلعنا عليها عبر موازاتة الخطوط أفكار هذه الشخصيات ، وهي الخطوط التي تظهر عبر استرجاعات خارجية تتعدى حد الحكاية الأولى الفاصل ، وهو ركوبهم القطار ، غير إن (إمضاء المؤلف) العبارة الموجودة في

---

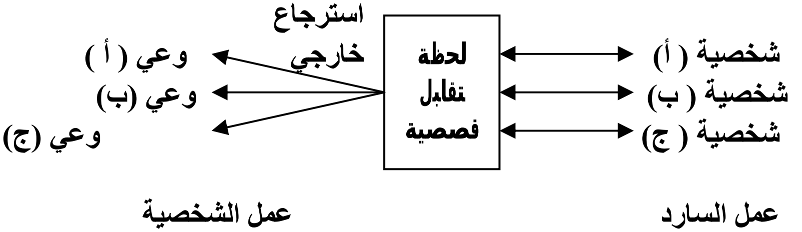
[٤٣] راجع – الثلاث ورقات – يحيى الطاهر عبد الله – الأعمال الكاملة – سبق – ص ٦٩ : ص ٧٧

نهاية النص- في صورة لا تحدث في الأغلب الأعم من القصص المجوعة في كتب- تتضافر مع تقنية العناوين الجانبية لتؤكد فكرة التوزيع الخارجي لزمن السردي ، بالإضافة إلى استخدام نمط الراوي العليم ببواطن الأمور ، وكل هذا سيجعل من كل فقرة في حد ذاتها استرجاعا داخليا.

إن الاسترجاع الداخلي هنا يصنعه رجوع الراوي- في بداية كل فقرة- إلى بداية حكاية كل واحد من الشخصيات ، ليبدأ في التوازي مع هذه الشخصية ووعيها لتصبح القصة القصيرة - هاهنا - في تكونين يشبه المتوالية القصصية ، حيث لا يتعارض

الجمع بين الشخصيات الثلاث وبين ما أشرنا إليه-في المدخل- من أحادية وجهة النظر في القصة القصيرة . حيث يمثل كل مقطع من هذه المقاطع قصة قصيرة متكاملة ويجمع بينها- أولا يجمع بينها سوى- وحدة المكان ، التواجد في القطار نفسه ، وفي الزمان نفسه ، بما لا يؤثر بصورة قطعية علي بنية كل مقطع بوصفه مستقلا . ولا يظهر إلا في وعي الشخصية الأولى ورصدها لركوب الشايب والبنت من محطة قنا ، رصدا ظاهريا يأخذ من كل شخصية قشورها بما

لا يوحي بأي استنتاج من ناحيته وهو ما يؤكد إن للسارد العليم ببواطن الأمور دوره المهم -هنا- في تكوين هذه البنية الاسترجاعية التي تنظم القصة بكامل مقاطعها على هذه الصورة المنظمة بين الاسترجاعات الخارجية التي تقوم بها الشخصيات ، وتتعرف فيها- هي نفسها- على حياتها وتاريخها ، وبين الاسترجاعات الداخلية التي قوم بها السارد منظما لتلك المعلومات أمام المتلقي ، في صورة يمكن تخطيطها كالتالي :



مخطط رقم (٢)

حيث يمثل السهم الداخل الي لحظة التقابل السردية الاسترجاع الداخلي الذي يقوم به السارد للعودة الي بداية ركوب كل منهم القطار ، وما يحدث بعد ذلك ، وهو قليل جدا بالقياس الحدثي الكمي ، وتتعدد هذه الاسترجاعات في صورة متوازية نتيجة لتقسيم النص الي مقاطع ، أما السهم الخارج من هذه اللحظة فيمثل عمل وعي كل شخصية باسترجاعاتها الخارجية ، وكل واحد منها يذهب في اتجاه مختلف تماما ليبدو التتابع بين المقاطع ، وإن اعتمد على ترتيب ركوب الشخصيات للقطار من قبيل التتابع الكيفي" الذي يعني بتبلور قيمة كيفية معينة تؤدي إلى ظهر قيمة كيفية أخرى قد تكون مماثلة أو مناقضة لها "[٤٤] . وهو ما يظهر-هنا- في ترتيب المقاطع التي تعتمد على

وجود تواز واضح في العرض ، بما يشير إلى الحل الذي يطرحه الاسترجاع لإشكالية تزامن الأحداث .

---

[٤٤] صبري حافظ – في ترتيب للاقصوصة – مجلـة فصـول –م- ع٤- ص ٣١

وهو ما يظهر كذلك في قصة " حكايات الزوايا " لمجيد طوبيا – من مجموعة " خمس جرائد لم تقرأ " حيث البطل الأصم ينزل الشارع ويرى عدة مشاهد من وجهة نظره ، بعد أن ينزع من أذنه السماعة التي تساعده على السمع ، مما يجعل هذه المشاهد بلا صوت ، الأمر الذي يعبر عنه في مقطعه الخاص- حيث تنقسم القصة إلى أربعة مقاطع يعنون كل منها بعنوان خاص – مثل " دائما هذا العدد الكبير "[٤٥] كما يعبر عنه-كذلك- الاستخدام المتواتر في هذا المقطع للفعل المضارع ، بما يحول هذا البطل من مسرود عنه إلى عين كاميرا راصدة لما حولها ، بما يؤهل هذا المقطع الآن يكون جامعا للحكايات التي سلتي حكايته ، مقطعه ، وبما يضفي مشروعية البدء مع كل مقطعة جديد من أول المشهد نفسه لإعادة تفسيره من وجهة نظر شخصية أخرى ، وهو ما يحدث فعلا ، ليتضح أن السيدة ذات المساحيق صارخة الألوان هي فتاة ليل تعمل في الصباح ، وأن المعركة التي تحدث في محل إخوان الصفا للبقالة ، هي-كما يظهر في

---

[٤٥] مجيد طوبيا – خمس جرائد لم تقرأ – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – دار مجلة روز اليوسف – ١٩٦٧/١٢/٢٥

المقطع الثالث- معركة بين ثلاثة إخوة يتنازعون حول تقسيم ميراث أبيهم ، وأن الرجل والمرأة- في المقطع الرابع- عاشقان- هو عامل يدخل انتخابات نقابة مصنعه وهي مدرسة- وهما في حالة سوء فهم .

وإن هذا التتابع بين وجهات النظر المختلفة ، كما يستخدمه مجيد طوبيا يخلق من الحكاية الأولى- حكاية الزاوية الواحدة- حكاية أولى للنص كله ، بما يجعل من كل حكاية تالية استرجاعا داخليا غير القصة ، فهو داخلي لأنه يبدأ من بعد اللحظة التي نزل في البطل الأصم إلى الشارع ، وهو غيري القصة لأنه- وإن انطلق من مشهد رآه هذا البطل ، فإنه ينتقل بالحكاية كاملة إلى عالم بطل كل مقطع ليخلق تفسيره الخاص المفارق للتفسير الذي يراه البطل الأول ، وهو ما يخلق تنويعا جماليا على لحظة سردية واحدة ، من خلال الانطلاق الي عوالم مختلفة بما لا يخل بضيق المساحة النصية ، ويرتكز كذلك على رؤية اجتماعية للعصر الحديث ترتكز على الإحساس بعزلة الفرد ، فإذا كانت " طريقة حكي كل شخصية تخضع للخلفية النفسية لكل منها من حيث

رؤيتها للحاضر [٤٦] ، حيث إن الحدث هو نفسه الذي يحدث في المقطع الأول ، وما المقاطع التالية إلا بيان لرؤية أخرى منفصلة تماما ومغايرة . إنها أشبه " بالمنظورات التي يختلف الموضع الذي ترى منه .. وهو مالا يجري علي نمط واحد بالنسبة الي شخصين ينتميان الي عالمين مختلفين " [(٤٧)] ، وهذا الاختلاف ، الذي يعزز فكرة الاتكاء على العزلة ، هو ما يدعم تماسك مثل هذه البنية السردية المعتمدة على الانفصال بين وجهات النظر ، وهو ما يدعم كذلك ما أقر به د/ شكري عياد ، ومن أن : " القصة القصيرة كانت أصدق تعبيرا عن العزلة الاجتماعية والشعور بالأزمة " [٤٨] ليس فقط من الناحية المضمونية ، بل-كذلك- على مستوى الأداء التقني الذي صار على قدر من الأهمية في هذه الفترة من التاريخ ، حين بدأت الاتجاهات التجريبية في الشيوع ، وحين بدأ الاهتمام - في العالم كله - بالأداء وتقنياته تتكرر تقنية تعدد زوايا النظر كثيرا في هذه الفترة ن ومن القصاصين

---

[٤٦] مراد مبروك – تيار الزمن في الرواية – سبق ص ٣٣

[٤٧]) د/ محمد مرحبا – اينشتين والنسبية – سبق ٩٥

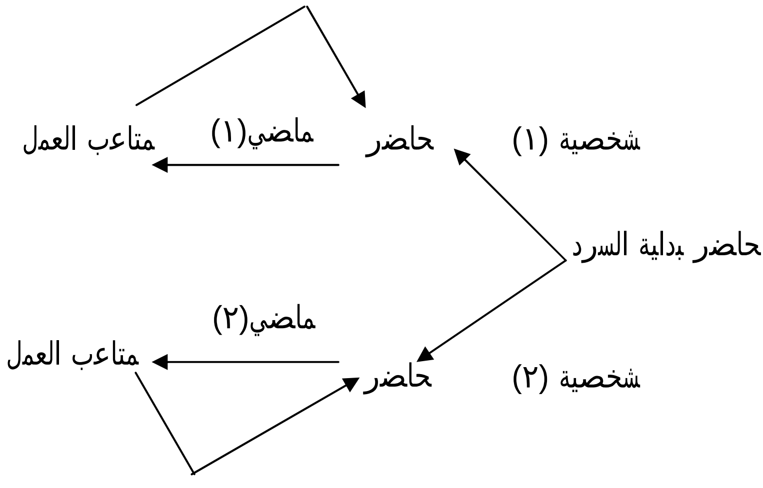
[٤٨] د/ شكري عياد – القصة القصيرة في مصر– سبق ص ٥١

الذين قاموا بها ، محمد حافظ رجب في قصته (خناقة) – من مجموعة غرباء – حيث تحدث الخناقة الممتدة عبر نهار كامل في حارة (إخوان الصفا) ، حيث تبدأ في الصباح عن طريق تشاحن طفلتين ، وتتنامى بين الأمهات ، ثم بين الآباء عندما يعودون في نهاية النهار ويعرفون بما حدث ، لتقوم الخناقة الكبرى بينهما ، وهو ما يؤهل السرد للانطلاق إلى ماضي اليوم عن كل من هذين الأبوين ، اللذين يعمل أحدها شرطيا ، ويعمل الآخر في البادية [٤٩] .

ليمثل الاسترجاع الداخلي ليوم كل منهمـا إنـارة لموقفهما النهائي في الخناقة ، وفـي القصـة ، وبمـا يمثل -كذلك- إنارة للقصة كاملة ، على النحـو الـذي يمكن رؤيته في المخطط التالي :-

---

[٤٩] راجع قصة (خناقة) – محمد حافظ رجب – مجموعة غرباء – دار الكاتب العربي للطباعة والتأليف والنشر – القاهرة – ١٩٦٨



مخطط رقم (٣)

حيث يبدو الاسترجاعان الداخليان اللذان يقوم بهما السارد – أثناء لحظة الخناقة الدائرة بين الشخصيتين – مكملين لدائرة الحاضر التي يتوازى معها وعي السارد على مدار النص .

وجدير بالملاحظة أن محمد حافظ رجب قد جعل خناقته تدور في حارة (إخوان الصفا) وهو الاسم ذاته الذي استخدمه مجيد طوبيا في الحكاية الثالثة من حكايات الزوايا ، حيث دارة المعركة بين الاخوة في محل بقالة (إخوان الصفا) .

وإذا كان ذلك تعميقا للمفارقة بين العنوان المكتوب – على الحارة وعلى محل البقالة – فإن ملاحظة أن كلتا القصتين مكتوبتان في أعقاب يونيو ١٩٦٧ قد تضيف الي المفارقة السردية ، مفارقة أخرى على المستوى السياسي ، فهذا الاسم ، وقد تجرد من دلالته التاريخية التي تشير إلى الجماعة الفلسفية العربية المعروفة ، قد حمل – كذلك – دلالة ساخرة في ربطة بعدم الاتفاق ، وفي هذا إشارة غير خافية إلى وضع قوم عام يلمح إليه كاتبا القصتين ،

بالصورة الرمزية الاختزالية التي تتميز بها القصة القصيرة عن باقي الفنون السردية .

ب - إنارة فترات غياب الشخصيات :

ينص جيرار جينت على أن الوظيفة الثانية للاسترجاع الداخلي غيري القصة هي أنه يتناول " شخصية " غابت عن النظار لبعض الوقت ويجب استعادة ماضيها قريب العهد(٥٠) وهذه الشخصية ، في القصة القصيرة – غالبا ما

---

(٥٠) جيرار جينت – خطاب الكتابة – سبق – ص ٦١

تكون – شخصية ثانوية ، حيث يضيق المجال عن غياب الشخصية الرئيسية التي تركز القصة القصيرة غلبا على وعيها ، كما أن الفترة التي تفصل بين الظهورين لهذا الشخصية ، ونعني بها فترة غيابها ، تكون – في القصة القصيرة – فترة قصيرة جدا ، حيث المدى الزمني للحكاية الأولى الذي يحتوى بين جوانبه هذه الفترة ، يكون ضيقا كذلك ، وهو الأمر الذي يجعل من هذه الفترة غير محتوية على كثير من السوابق القابلة للعرض ، كما أن السارد في القصة القصيرة لا يهتم – من هذه الفترة – ومن الشخصية عموما إلا بالنذر اليسير الذي ينير جوانب شخصيته ويخدم استراتيجيته السردية وهو ما يمكن ملاحظته في قصة " الكلمة " لبهاء طاهر ، والتي سبقت الإشارة إليها قبل قليل – حين يجلس البطل – بعد خروجه من عمله في اليوم الذي تلقى تلك الكليمة ، يجلس في مقهى يظهر له فيه ماسح أحذية شاب يلح عليه أن يمسح له حذاءه ، لكنه يزعق فيه ، على الرغم من تسوله ، وتوسله إليه ليمسح الحذاء مقابل قرش واحد يعينه علي إحضار الدواء لأمه المريضة .

غير إن ظهر الصبي نفسه – ليلا – في البار الذي يجتمع فيه البطل مع أصدقائه ، وغن حمل في طياته المعلومات ذاتها عن الأم المريضة ، مع تأكيد تلك المعلومات بتذاكر الأطباء (الروشتات) – يحمل في طياته عنصر مهما للمفارقة ن التي تنبني على الفرق بين الحالتين اللتين يكون عليهما البطل بين الصباح والمساء . فهو يعامل الصبي هذه المرة ببشاشة واضحة ، ويسمح له بمسح حذائه ، بعد صديقه ، ويرفض الاطلاع على روشتات الأم ، الذي لم يصدق وجودها أصلا في الصباح ، مبديا تصديقه لكل هذه المعلومات ، وهو الأمر الذي يتضافر مع الخطاب النهائي الذي نمكن استخلاصه من القصة حول التناقض الذي يعيشه البطل بين الليل والنهار ، بين العمل والبار ، وهو التناقض الذي يؤكده قول أمه له بأنه " يعود مخمورا كل ليلة " (٥١) ، في مقابل وضعه المحترم بوصفه موظفا ، ذلك الوضع الذي يظهر في تعامل زملائه معه ، وما يؤكده كذلك بعض أقوال الصديقين في البار، تلك الأقوال التي نظهر منها سحابة يأس

---

(٥١) بهاء طاهر – الخطوبة – سبق – ص ٦١

واضحة ، فأحدهما لم يتزوج ، والآخر مطلق لا يكف عن الحديث عن مطلقته ، وهم ويتقابلون في هذا البار – كل ليلة – لبث همومهم لبعضهم البعض . إن ما يميز مثل هذا الاسترجاع هو اعتماده على وعي سارد عليم ، بالإضافة إلى استخدامه للغة تلغرافية شافة ، لا تهدف إلى تكوين انطباع بقدر ما يكون هدفها هو تقديم معلومات مختصرة مفيدة ، غير إن ما يمكن ملاحظته هو قلة استخدام مثل هذا النوع في القصة القصيرة نتيجة لما أشرنا إليه سلفا من آثار ضيق الحيز الزمني للقصة ، وقلة عدد شخصياتها

ب – الاسترجاع الداخلي مثلي القصة :

إذا كنا رأينا أن الاسترجاع الداخلي هو الأقل استخداما في القصة القصيرة ، فإن من الاسترجاع الداخلي ما ينحصر داخل القصة ذاتها ولا يخرج عن مجالها ، وهو النوع الذي تستخدمه القصة القصيرة بهدف بناء زمنها الخاص المركز حول بؤرة حديثة ، تحاول أن تحللها ، وتشرحها ، وتظهر أبعادها ، وهي الصورة التي لا يظهر عليها اللحظة على صورتها التي تحدث بها في الواقع ، حيث " لن نقبل التعامل مع العمل الأدبي على أنه مجرد انعكاس للعالم الاجتماعي "

.. وأن الصلة التي يقيمها هذا العمل مع الواقع هي من قبيل القانون الجدلي ،ن ومن قبيل جدلية تلعب فيها دورها الحرية الإبداعية للكاتب " (٥٢) وهي الحرية التي تؤدي بالكاتب الي أن يحاول رؤية هذه اللحظة من عدة أوجه نظر ، فيعود – بذلك – عدة مرات الي بداية القصة ، أو إلى ما بعد بدايتها ليراها بصورة مختلفة ، وهو ما يؤدي الي ظهور الاسترجاعات الداخلية مثلية القصة ، حيث " تعود الحكاية – في هذا النمط – على أعقابها جهارا ، وأحيانا بصراحة ، وبالطبع لا يمكن لهذه الاسترجاعات التذكير أن تبلغ أبعاد نصية واسعة إلا نادرا جدا ، بل تكون تلميحات من الحكاية الي ماضيها الخاص " (٥٣) إن هذا النوع من الاسترجاعات هو نوع خاص جدا ، وما يمنحه هذه الخصوصية هو ضيق المجال الذي يتحرك فيه ، فهو يضئ جوانب الحكاية ، ويعيد

---

(٥٢) جاك دوبوا – نحو نقد أدبي سوسـيولوجي – ت – بشـير القمري – من كتاب : مقدمات في سوسيولوجيا الروايـة – لوسـيان جولدمان وآخرون – سبق – ص ٧٢

(٥٣) جيرار جينت – خطاب الحكاية – سبق – ٦٤

ترتيب أحداثها ، لتظهر الأحداث في مرتبة زمنية غير تلك التي توجد عليها بالفعل ، وإنما ما يتحكم في هذا الترتيب هو الدور الذي يرتجيه المؤلف – السارد من وجود هذا الحدث في أعقاب حدث آخر بالذات ، حسب منطق خاص ، واستراتيجية – يجب أن تكون – واضحة ، على الأقل عند تمام النص . وهو ما يجعل " صلة المقطع السردي بالواقع لا تكمن في التتالي الطبيعي للأفعال التي تؤلفه ، بل في المنطق الذي يتحكم في عرضه وتقديمه ، المنطق الذي هو مصدر مخاطرة ، وارتياح في نفس الوقت " [٥٣] ، إنه المنطق ذاته الذي يجعل من النص القصصي كيانا مغايرا – كلية – للحكاية التي جرت بها الأحداث من بدايتها الي نهايتها ، ولعل هذه السمة هي التي ميزت السرد ، منذ بدء الخليقة ، حيث ارتبط بمحاولة استثارة انتباه المتلقي ، عن طريق ما يمكن أن نطلق عليه "البداية من الوسط " حيث يبدأ السرد من منتصف الحكاية ، ثم يعرج الي حدث سابق يفسر به الحال الحاضر وقد ربط جيرار جينت هذا النمط بالملحمة ، عندما

---

[٥٣] رولان بارت – التحليل البنيوي للسرد – سبق ص ٣٣

رأى مرحلة زمنية سابقة ستعيد إحدى عادات النوع الملحمي الشكلية ، ونحن نعلم – أيضا – إلى أي حد ظل أسلوب السرد الروائي مخلصا في هذا الصدد لأسلوب سلفه البعيد [٥٤] وقد أشار ديفيد لودج ، في هذا الصدد ، إلى تفضيل هذه الطريقة في القص ، حيث " أدرك القصاصون النتائج الشائقة التي يمكن الحصول عليها بالانحراف عن الترتيب الزمني للأحداث ، وتبدأ الملاحم القديمة عادة من منتصف القصة " [٥٥] ، وهو الأمر الذي يعلى من الدور الذي يؤديه الاسترجاع الداخلي في بناء المنطق الزمني الذي تقوم عليه القصة . غير أنه من الضروري ملاحظة أن القصة القصيرة تسبغ سماتها على الآليات التي تستخدما ، ومنها الاسترجاع وهي السمات التي تنبع – كما ذكرنا سلفا – من ضيق الحيز النص والزماني ، وقلة عدد الشخصيات ، فالقصة تستخدم الاسترجاع الداخلي للإلماح الي الماضي ، ولذا فهي لا تهتم بتفصيله أو تشريحه ، لأنها تعتمد – أصلا – على الاهتمام باللحظة القصصية التي تعالجها . كما أن سمات الاختزال ،

---

[٥٤] جيرار جينت – خطاب الحكاية – سبق – ص ٤٨

[٥٥] ديفيد لودج – الفن الروائي – سبق – ص ٨٦

والتكثيف ، تجعل من الاسترجاع الداخلي مجرد إشارات نلمح فيها العودة الي دلالات الماضي ، الذي تهتم القصة القصيرة – في الأساس – بآثاره على نقطة الحاضر السردي . من هنا يمكن الوقوف على الوظائف التي يقوم بها الاسترجاع الداخلي مثلي القصة ، كما ظهرت في نماذج من القصص القصيرة المصرية في الستينات .

وهي الوظيفة التكميلية التي تحاول أن تستكمل الجوانب الخفية والمعلومات الغائبة من الحكاية ، عن طريق العودة الي موضع هذا النقص ، بالاسترجاع الداخلي ، و التبئير على هذه المعلومات ، في إشارات ولمحات سريعة .

إن اهتمام القصة القصيرة المنصب على اللحظة قد حملها بفروق نوعية واضحة عن حالة الرواية ، وهو ما جعلها تستخدم خطا زمنيا متعرجا بالضرورة ، حيث إن ضيق المساحة النصية المفترض جعل التكثيف ، والإيجاز ، والتركيز على الوحدات الحديثة المترابطة وظائف على قدر من الأهمية بالنسبة لهذا النص القصير ، وهو ما ينتج عنه فجوات معلوماتية تستوجب العودة – بين الحين والآخر – إلى الماضي القرين لسدها ، غير إنها – عند عودتها تلك –

تستخدم شكلا تلغرافيا ، موجزا ، من ناحية ، ومركزا من ناحية أخرى ، لضمان عضوية وجود هذه الإشارات الماضوية ، وحتى لا تكون خارجة عن نسق الأحداث – الحاضرة افتراضا – التي تحاول استكماله وهو ما يمكن أن نلاحظه – بوضوح – في قصة " حديث من الطابق الثالث " لمحمد البساطي ، حيث يدور الحوار بين أحد المساجين ، في سجن عمومي ، وبين زوجته التي تقف في الشارع المقابل لشباك زنزانته ، ويتم التبئير على وجهة نظر هذه الزوجة بنمط السارد العليم ببواطن الأمور ، الذي يستخدم الضمير (هو) في السرد ، غير إن السارد يستخدم الفعل (كان) غالبا ، عند العودة من نقطة في خط السرد الي نقطة سابقة عليها لإيضاح المناخ المحيط بهذا الحوار ، وهو يقطع بهذا الاستخدام تعاقب الأفعال / الأحداث بتواتر على خط السرد المتصاعد ، بما يمثل استرجاعا داخليا قصير المدى ، " راح يتبول ضاحكا – من النافذة ، ابتسمت ، كان الشرطي لا يزال في جلسته كالنائم على الحصان "(٥٦) . ويعود السارد في

---

(٥٦) محمد البساطي – حديث من الطابق الثالث– جاليري ٦٨ – عـدد خاص – القصة المصرية – نماذج ودراسات– أبريل ١٩٦٩ –ص ٩٧

هذا الاسترجاع الي لحظة سابقة غافلت فيها الزوجة الشرطي – أو الذي يبدو نائما – لتكلم زوجها ، ذلك الشرطي الذي يتم هذا الخرق في القانون في وجوده ، ويصل الي مداه بمحاولة أحد المساجين التحرش – على البعد – جنسيا بهذه الزوجة ، التي تبتسم – في داخلها – لهذا - ، وهو مازال يبدو كالنائم . وهو الأمر الذي يتكرر في القصة نفسها ، وبالطريقة ذاتها عدة مرات ، لتبدو هذه الاسترجاعات في تضافرها مكملة للصورة العامة للمكان الذي يدور فيه هذا الحوار المشار إليه في عنوان القصة " سحبت قدمها قليلا ، كان المكان هادئا ، والملابس المنشورة تتماوج في خفة مع نسمات الهواء ، حين نظرت الي قدمها ثانية رأت الظل يكسو أطراف أصابعها – نهضت – كان الجندي لا يزال داخل البرج ، وقد بدت مقدمة حذائه على حافة القاعدة الخشبية . قبل أن تصل الي الحصان التفتت فجأة ، لكن النافذة كانت خالية "(٥٧). إن محمد البساطي يستخدم تقنية الاسترجاع ، لا بهدف الرجوع الي الأسباب المؤدية للأحداث ، ولكن بهدف استكمال رسم الجو

---

(٥٧) محمد البساطي – السابق – ص ٩٩

العام للحظة الحوار الدائر بين الداخل والخارج ، بما يحقق دقة واضحة في استبطان حالة هذه الزوجة في مثل هذا الموقف ، ويكون نقص المعطيات – هنا – ناتجا عن التبئير الكامل على وعي الزوجة ، بما يستدعي الخروج – عبر الاسترجاع – عن هذا الوعي للإحاطة بالمكان .

ويتواتر استخدام الاسترجاع الداخلي مثلي القصة من أجل سد نقص المعطيات ، في العديد من القصص مثل " الأب الحانوت " لمحمد حافظ رجب ، حيث تبدأ القصة بمشهد كابوسي ، يتم في وصف صورة البطل – الابن معلقا من شعره في سقف الكوخ الصفيح الذي يعيش فيه وحيدا ، فوق سطوح بيت أبيه ، الذي يعيش فيه مع زوجته الجديدة ، ثم وصف المواجهة بين هذا الابن وأبيه المتسلط عليه بدافع من تلك الزوجة . وتكون البداية الغرائبية ، الكابوسية ، وسيلة للرجوع الي بداية الحكاية .. " في المطعم .. وقع بين المستحيلين ، العجز وترضية رغبات الشراسة .. حاول أن يحرضها .. أن يخوفها بنظرات أبيه الحانوت .. لم تطعه ،

وانتصر العجز " [58].إن هذا الاسترجاع الطويل الذي يعود به السارد إلى بداية القصة يبدو ضروريا جدا للتواؤم مع هذه الحالة الكابوسية التي تسيطر على النص بأكمله ، وكذلك لتفسير الأسباب التي أدت بالمواجهة الي هذه الصورة النهائية ، حيث يفيض الكيل بالابن ، لتتداخل الصور في النهاية ، ولتحدث المطابقة .. " ظل ممسكا بالمدية تهتز .. الحانوت وصاحب الحانوت في مواجهته .. القسوة . . قال الرجل – أبوه في الماضي : أطعني .. أليس هذا ما تتمناه " [59] .

من هنا يبدو الاسترجاع – في الوقت الذي يكمل فيه فجوة معلوماتية مهمة في القصة – معيدا لترتيب الأحداث ، فإذا رمزنا لفترة قهر الأب للابن بالرمز (أ) ، ولفيض الكيل بالابن بالرمز (ب) ، وللمواجهة بينهما في النهاية بالرمز (ج) ، فإن هذا الاسترجاع قد أعاد ترتيب قد أعاد الترتيب التصاعدي (أ -ب -ج) ليصبح (ب-أ-ج) وهي إعادة الترتيب التي تضع في اعتبارها استراتيجية السارد القائمة

---

[58] محمد حافظ رجب – قصة الأب حانوت – جـاليري ٦٨ – أبريل ١٩٦٩ – سبق – ص ١٠٠ ، ص ١٠٢

[59] محمد حافظ رجب – السابق – ص ١٠٣

على موازاة اللحظة الحاضرة ، واستبطان وعي الشخصية والصور التي تتتابع على وعيها ، خاصة إنه يستكمل السرد بعد الحدث الافتتاحي – لحظة الحاضر – ليتوازى معه في تتابع تصاعدي تنبني فيه المواقف على تلك المعلومات التي وردت في هذا السرد الاسترجاعي ، الذي يعد " نقلة زمنية الي الوراء في القصة يمكنها أن تغير فهمنا لحدث يقع بعد ذلك في التسلسل الزمني للقصة ، ولكننا نعلمه بوصفنا قراء للقصة "(٦٠) وهي إحدى أهم الوظائف التي يؤديها مثل هذه الآلية في السرد عموما ، وفي القصة القصيرة على وجه الخصوص ، حيث إن ضيق مجال حركة السارد زمنيا فيها تؤدي بالسارد إلى محاولاته اللعب على تنويع أشكال التتابع بين الأحداث ، وهو ما جعل جيرار جينت يسمى هذا الأسلوب : " الاسترجاع التكميلي " ، ويعرفه بأنه " إحالات تضم المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسد – بعد فوات الأوان – فجوة سابقة في الحكاية ، وهكذا تنتظم الحكاية عن طريق اسقاطات مؤقتة ، وتعويضات متأخرة قليلا ، أو كثيرا وفق

---

(٦٠) ديفيد لودج – الفن الروائي – سبق – ص ٨٦

منطق سردي مستقل جزئيا عن مضي الزمن " [٦١] وهو الاستقلال – ذاته – الذي يسمح للسارد – في مثل هذه القصة بتتبع وعي البطل ، والصور التي تتواتر على ذهنه في نمط كابوسي ، بما لا يتوازى مع التتابع السببي التقليدي .

وتستطيع أن نلمح الي تواتر هذه الآلية ووظيفتها تلك في قصص مثل : جبل الشاي الأخضر ، و " ليل الشتاء " عند يحيى الطاهر عبد الله ، ولعبة المطاردة لمحمد البساطي ، وكذلك في قصة " الرصيد " لمجيد طوبيا .

تبدأ قصة الرصيد بقرار البطل النزول للسهر رغم برودة الجو ، تم تتبع هذا القرار – في الفقرة الافتتاحية – فقرة أخرى يقرر فيها " كنت نويت قضاء هذه الليلة نائما .. أخبرت أصحابي بأني لن أغادر المنزل ، إلا أنني وجدت نفسي – والساعة جاوزت الحادية عشرة – أرتدي ملابسي وأهبط إلى الشارع "[٦٢] .

---

[٦١] جيرار جينت – خطاب الحكاية – سبق – ص ٦٢

[٦٢] مجيد طوبيا – فوستول يصل الي القمر – قصة "الرصـيد" – ص ٣٠

إن مثل هذا الاسترجاع ، وإن اسهم في استكمال معلوماتنا عن الحكاية عبر معلومة أنه أخبر أصدقاءه بقرار عدم النزول ، فإنه في الوقت ذاته يسهم في تعميق صورة البطل المتردد ، بين البقاء في البيت أو السهر مع الأصدقاء ، وهو التردد الذي سيتضافر معه تعبير أحد هؤلاء الأصدقاء : " المجنون فقط لا يرضخ لرأي المجموع .. أنت كالشريك المخالف " (٦٣)

إن الدور الذي نلحظه – هاهنا – للاسترجاع الداخلي مثلي القصة ، والمتمثل في سد نقص المعطيات السابقة على اللحظة القصصية ، قد تم استخدامه عضويا في القصة القصيرة بالصورة التي تتواءم عضويا مع ما أشرنا إليه – سلفا – من السمات النوعية المرتكزة على ضيق الحيز الزمني ، والنصي للقصة القصيرة ، وبذلك سنرى إن معظم صور الاسترجاع تدور حول الشكل التلغرافي في الموجز ، وإذا خرج عن هذه الصورة فلضرورة فنية مثل تلك التي رأيناها في قصة الأب حانوت من إعادة ترتيب هذه

---

(٦٣) مجيد طوبيا – السابق نفسه – ص ٣٠

المعطيات ، وهو ما يتواتر في العديد من النماذج القصصية في الستينات بوصفها دالا نوعيا على باقي أفراد النوع السردي .

ولنا – كذلك – أن نلاحظ أثر استخدام الفعل (كان) على تكوين الاسترجاع في العديد من النصوص التي أشرنا إليها ، مع ملاحظة أن هذا الفعل ، وهو مكون سردي فولكلوري ، قد شكل ظاهرة واضحة في معظم قصص يحيى الطاهر عبد الله ، في هذه الفترة وما بعدها ، بما يكون ملمحا مهما لديه في الاتكاء على الماضي بوصفه الأرضية التي ينطلق منها أي سرد. وبالنظر إلى قصة مثل " معطف من الجلد " التي سبقت الإشارة إليها ن سنرى إن كل فقرة من فقرات القصة تبدأ بالفعل (كان) أو مشتقاته ، مما يجعل من كل فقرة وحدة سردية مستقلة ، وحافزا سرديا خاصا ، وهو ما يوضح أن العناصر البنائية للقصة القصيرة لديه لا تعتمد على الجملة ، وتركيبها ، بقدر ما تنطلق من النظر الي الفقرة السردية لوصفها أساسا بنائيا يدور حول زمن واحد .

وهو ما يتواتر – وإن بصورة مختلفة في قصص سليمان فياض التي تستخدم هذا الفعل للرجوع – قليلا – إلى

الماضي ، واستكمال جوانب المشهد ، من عدة أوجه نظر بصورة تتكرر مع كل مشهد – مقطع في القصة القصيرة ، وذلك في قصة مثل (عطشان يا صبايا) ، التي تبدأ كالتالي : " ارتجفت يد الحاج على وهبطت بذراع الطلمبة الأسود اللامع ، واندفعت على الأثر دفقة من المياه الجوفية " .. ثم بعد انتهاء هذا المشهد الذي يصف آخر حركة لهذه الشخصية في عملية الوضوء ، ثم شربه للماء الخارج من الطلمبة ، يتبع السارد بذلك مقطعا آخر يقوم في أوله " كانت الطلمبة قائمة في الزاوية الطينية الموصلة بين دورة المياه وحظيرة البهائم "[(٦٤)] . وهو الرجوع الي المشهد منذ بدايته لمنح المتلقي معلومات عن تلك الطلمبة التي ستبدأ من عندها خط السرد في حركته ، وهي آلية توحي بسيطرة كاملة للسارد على مجريات الأمور في نصه القصصي ، عن طريق استخدام الفعل (كان) ، الذي استكمل به السارد هنا صورة المكان ، والذي يتواتر على مدار القصة ، من أجل الإحاطة

[(٦٤)] سليمان فيـاض – مؤلفـات سـليمان فيـاض – الأعمـال القصصية – القسم الأول – قصة عطشان يا صبايا – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٣ – ص ٥

الكاملة بكل جوانب الحدث والمكان الشخصية وبصورة تقطع – دائما – من تصاعد خط الزمن السرد بالرجوع الي الوراء ثم الي الأمام ثم الوراء .. وهكذا في تطعيم واضح لحاضر السرد بمكوناته الماضوية ، وبما يشكل ظاهرة لا يمكن التغاضي عنها في مثل هذه القصة .

وهو ما يتكرر عند سليمان فياض في العدد من القصص مثل " النداهة" " وعندما يلد الرجال " ، و" اللص والحارس" ، "امرأة وحيدة" ومعظم قصص سليمان فياض بما يمثل ظاهرة أسلوبية لديه توصي بالاتكاء على الفعل (كان) ومشتقاته ، اتكاءاً يوحي بتمثل تراث الحكي – من ناحية – وبالاعتماد على المكونات الماضوية لفعل السرد الموازي لحاضر اللحظة القصصية من ناحية أخرى . وهو ما يشير كذلك الي تلك السمة القصصية النابعة من الاهتمام باللحظة ، والتي تجعل من آليات السرد وسائل للدوران حول هذه اللحظة القصصية ، ومحاولة رؤيتها من جوانبها جميعا ، من أجل الوقوف على عمق الشخصيات ، وعلى المسببات الأصلية للأحداث ، ومكوناتها .

المونتاج الزمني – (الاسترجاع وتعدد أبعاد القصة) :

يعد المونتاج الزمني ، واحدا من أهم الحلول التي يستخدمها السارد لحل إشكالية التعارض بين زمن الخطاب الخطي ، وزمن القصة متعدد الأبعاد والمونتاج آلية سينمائية ، مستعارة من حقل العمل السينمائي ، للعمل السردي لكي تجاور بين أحداث لم تتجاور في أصل وضع حدوثها .

وبالنظر إلى طبيعة المونتاج الفنية سند إنه يعتمد على إيقاف التصاعد الزمني لخط السرد أحادي الاتجاه من أجل إدخال خط آخر أو جزء آخر من الخط السردي على الخط الأصلي ، وهو ما يستلزم تعليق السرد ، والرجوع بالزمن إلى الوراء من أجل التقاط بداية خط الحدث الآخر ، وهو الأمر الذي يجعل من المونتاج والسرد آليتين متلازمتين " ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد ، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر ، وكأن الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم ، ومن هنا تأتي ضرورة إيقاف التتالي

الطبيعي للأحداث " [٦٥] . ويقوم الاسترجاع الداخلي مثلي القصة بعض هذه الأحداث على تلك الصورة التي تظهر في النص عن طريق إسهامه في عملية المونتاج التي تمزج بين خطين سرديين في قصة واحدة ، وهو ما يسهل على السارد ، في الوقت ذاته أن يحيط بكل جوانب مسرودته ، و " نضع نصب أعيننا الحالات التي بعد أن يتبنى فيها المؤلف المنظور الزماني لشخصية معينة ويديرا سرد من وجهة نظرها يقفز فجأة كاشفا لنا ما لا تعرفه الشخصية التي هي حاملة وجهة نظر المؤلف ، وما لن تعرفه إلا بعد مدة طويلة من الزمن [٦٦] .

إن الصورة التي يظهر بها السارد في النص السردي تؤثر – بصورة ما – علي اعتماده على المونتاج الزمني ، والطريق التي يستخدمها بها في النص السردي ، وهو الأمر الذي يتضح بالنظر إلى بعض النماذج القصصية في الستينات

---

[٦٥] تودوروف – سبق – ص ٥٥

[٦٦] بوريس أو سبنسكي – شعرية التأليف – سبق – ص ٧٨

، وخاصة تلك التي تدور حول لحظة قصصية ، قصيرة وضيقة ، وعميقة في آن .

تعتمد قصة " حكايات حول حادث قصير " لعبد الحكيم قاسم على تقسيم مرتكز على عناوين جانبية ، يمثل القطع الذي تقوم به هذه العناوين آلية مونتاج سردي قائم على إدخال عدة خطوط حدثية إلى لحظة واحدة ، حيث تبدأ القصة بمقطع " الفتاة العمياء " التي تقرأ القرآن على الرصيف في صورة من صور التسول ، وتلتقط حوارات العابرين ، التي تتكرر فيها لفظة الموت ، ثم مقطع " من عدلي إلى الإسماعيلية " ، حيث الأخ الذي يصله نبأ وفاة أخيه ، ليلا ، ثم ذكرياته عن أخيه ، وتداعيات تأملاته للموت بوصفه حقيقة كبرى تلف العالم بالغموض ، ومحاولاته لاتخاذ قرار النوم .

وفي المقطع الثالث " في تلك الفيلا البعيدة " ، حيث يصل الخبر إلى الحاج " الذي كان ذلك الشخص الذي مات يعمل عنده ذات يوم وطرده لشكه في تلاعبه في الدفاتر مما يستدعي ذكرياته الليلية حول هذا الكاتب الميت ، وذكائه وسرقته له .

وتحت عنون " عند بائع الأكفان " يتتبع السارد اثنين من أقارب الميت بدءا للتوفي اتخاذ إجراءات ما بعد الوفاة ، في مكتب الصحة ، ثم عند بائع الأكفان ، ثم في مقطع " وجوه في الزحام " يبدأ السارد في تتبع أحداث يوم الجنازة منذ الصباح ، فالأخ يركب سيارته التي يقودها ابنه ، ومعه زوجته ، في انتقال بين الشخصيات الثلاثة ، وتتبع لأفعالهم ووعيهم ، ثم قطع على أحد المشاركين في الجنازة وبيان رحلته إليها في الترام ، ثم إحدى صديقات زوجة الميت التي تخطط لمنحها هبة – خمسة جنيهات تساعدها على اجتياز الأزمة .

وفي مقطع " لن يعود أبدا " يركز السارد على لحظة الإتيان بتصريح الدفن وبدء العسل ، مركزا على الحانوتي ومن يرافقه من أقرباء الميت ، حتى يتم الغسل والتكفين ، ثم خروج الجنازة .

وفي المقطع الأخير " عن الذباب " يصور الجنازة منذ خروجها الي الوصول إلى القبر ، مجمعا كل الشخصيات السابقة في مشهد واحد .

يبدو عنوان القصة – إذن – حكايات حول حادث صغير [٦٧] متلائما للغاية مع موضوعها حيث الحادث الصغير هو الموت ، ويحاول السارد أن يجمع العديد من الخيوط حول هذه الوفاة عن طريق تتبع اكبر عدد من الشخصيات في ثلاث لحظات الأولى هي لحظة وصول نبأ الموت ، والثانية بداية الرحلة إلى مكان الميت والثالثة هي الجنازة .

وهو الأمر الذي يجعل من المونتاج وسيلة مثالية لتركيب عدة خطوط سردية متوازية زمنا ، متباينة مكانيا ، لتصبح هذه الحكايات المتعددة عندما تلتقي في النهاية – في مقطع واحد – بالتالي .

إن المونتاج الذي استخدمه القاص في هذا النص قد اعتمد – عند بداية كل مقطع سردي – على قطع حكاية كل شخصية ، وتعليق السرد بها لصالح الرجوع عن طريق

---

[٦٧] عبد الحكيم قاسم – حكايات حول حادث صغير – جـاليري ٦٨ – عدد خاص عن القصة المصرية

أبريل ٦٩ - ص٧١: ص ٨٤ – والقصة منشورة من قبل فـي مجلة المجلة – أغسطس ١٩٦٧

الاسترجاع إلى اللحظة ذاتها في مكان مختلف ، ومع شخصية أخرى .

وهو الأمر الذي نلحظ تكراره ، وإن اختلف الأسلوب في قصص مثل " الصفارة " لعبد الحكيم قاسم ، و " وعين الكاميرا " ليوسف القط ، وإيقاعات بطيئة ومنتظمة " ليحيى الطاهر عبد الله .

في قصة " إيقاعات بطيئة ومنتظمة أيضا " يخلق السارد خطا موازيا لكل مشهد / مقطع ، ويقوم بالاسترجاع في كل مرة ، خالقا مونتاجه الخاص ، بأن يستخدم تقنية الطباعة ، ليصبح النص نصين ، أحدهما متن ، والأخر كلا بين الأقواس ، يوازيه ، ويتضافر معه ، يقوم : " كور الطفل جسمه القليل ونفذ من فتحة الحائط الفسحة الوسطى ، وصل للفضاء المسور المتصل بالدار من جانبه الشرقي " (٦٨) . هكذا يبدأ خط السرد بحدث واضح المعالم متعلق بالطفل الذي ينفذ إلى الفسحة ، غير إنه يبدأ استرجاعه المقوس لكي يعود إلى توصيف الجو المحيط بهذا الفعل ، في قطع واضح

---

(٦٨) يحيى الطاهر عبد الله – الأعمال الكاملة– سبق – ص ١١٢

لتسلسل السرد ، بما يمثل سمة اختزالية ، وإشارية واضحة ، يقول : " (من وقت : هبت ريح الشمال المجنونة ، حملت عيدان السمسم والقطن من فوق أسطح البيوت ، ولمت الأوراق الجافة من فروع أشجار التوت والأثل واللبخ ، والآن – تحت الحوائط – رقدت الأوراق والعيدان الجافة .. وحمار ترابي اللون ، ومعزتان سوداوان وهناك ، في الطرف البعيد كانت صومعة صغيرة هي بين الدجاج " [٦٩] . وهي تلك الصومعة التي يقصد هذا الطفل الدخول إليها ، وهو ما يوضح – في نهاية الاسترجاع – مدى ترابط هذين الخطين اللذين يبدوان في بداية الأمر لا يتقابلان . وهو ما يؤكده النظر في النهاية إلى الصورة الكلية التي يكونها الخطان ، في استلهام واضح للاستخدام السينمائي للمونتاج .

"كانت الدجاجة البيضاء قد فردت جناحيها الأبيضين ، كانت تنقل قدميها بسرعة وارتباك من الأرض إلى الفضاء .. وتكشح خلفها التراب وفجأة اختفت . (نموذج لطائرة بيضاء

---

[٦٩] يحيى الطاهر عبد الله – السابق – ص ١١٢

تجري على أرض الفضاء الصغير وخلفها شريط أبيض من الدخان ، طارت لأرض مجهولة) " [٧٠]

إن هذا الإيقاع – المقطع – المشهد ، الذي يكون ثلث القصة ، يوضح البنية المزدوجة التي اعتمدها يحيى الطاهر في مسرودته هذا ، كما يظهر بوضوح ذلك التداخل الذي يعتمد على المونتاج المنبني – أساسا – على الاسترجاع الداخلي ، ومدى إسهامه في إيجاد نص قصصي ذي حدين – خطين سرديين – بالصورة التي تجعل من هذه القصة بنية مكونة من ستة خطوط ، متجمعة في أرواج متداخلة ، وهو الأمر الذي يجعل من ذك النص القصير هيكلا شديد التعقيد ، شديد القصر بالقياس إلى كم المعلومات المستخدم فيه ، وكم الشخصيات التي تؤدي فيه أدوارها ، غير إن الطفل – المؤدي دور البطولة – يظهر في هذه الإيقاعات جميعها في صورة العنصر المشترك ، لتصبح القصة في النهاية سردا ليوم هذا الطفل ، وآثامه الصغيرة ، بالموازاة مع كونية التكوين السردي المهيمنة على المقاطع المقوسة .

---

[٧٠] يحيى الطاهر عبد الله – السابق – ص ١١٣

يبدو الاسترجاع الداخلي - إذن – واحدا من أهم الآليات التي تعتمد عليها القصة في إعادة رؤية أحداثها بطريقة مختلفة عما وقعت عليه في الواقع . وعلى الرغم من قلة استخدام الاسترجاع الداخلي في القصة القصيرة ، قياسا بالخارجي منه ، واعتمادا على معالجة القصة لحيز ضيق ، يعتمد على روافد من خارجه ، نقول على الرغم من قلة استخدامه فإنه يمثل آلية عضوية تسهم – عند استخدامها – في تعقد البنية السردية للقصة القصيرة ، بما يجعلها حاملة لإشارات ودلالات غاية في الإيجاز والتكثيف في آن واحد ، كما يسهم في تحميل القصة بالعديد من الأبعاد ووجهات النظر الناتجة عن هذا التكثيف ، وهو ما يميز تعامل القصة القصيرة مع آلياتها بما يشكل مميزا نوعيا لها في هذا الإطار.

يبقى لنا إذن الإشارة إلى طريقتين عامتين لظهور الاسترجاع في السرد – عموما- وملاحظة كيفية التعامل القصصي مع الطريقتين حيث يمكن تقسيم الاسترجاع – عموما – إلى استرجاع مفرد ، واسترجاع تكراري .

استرجاع المفرد والاسترجاع التكراري

إذا كان الاسترجاع ، في واحد من أصول النظر إليه ، يتم في الأساس عن طريق استعادة حدث يقع مرة واحدة ، ويتم استرجاعه مرة واحدة ، أو بتعبير جيرار جينت : " حدث وحيد يجب وضعه في نقطة واحدة من القصة الماضية ، أو من الحكاية السابقة عند الاقتضاء " [٧١] ، فإن هذا النوع هو ما يمكن تسميته بالاسترجاع المفرد ، الذي يشير إلى حدث وحيد ، وهو النوع الذي تواتر في كل الأمثلة التي عرضنا لها فيما سبق من أنواع ووظائف الاسترجاع ، والواقع أنه يمكن لنا اعتبار أي استرجاع هو استرجاع مفرد ما لم تتم الإشارة إلى غير ذلك ، حيث يوجد – منطقيا على الأقل – نوعان آخران من الاسترجاع – بحسب الإشارة إلى سمة التكرار - ، الأول هو ما يمكن تسميته بالاسترجاع المتكرر ، وهو ما يتكرر بنصه عدة مرات ، في إشارة إلى تكرار حدث واحد عدة مرات ، وهو ما يندر استخدامه في

---

[٧١] جيرار جينت – خطاب الحكاية – سبق – ص ٦٤

القصة القصيرة التي لا تعتمد التكرار لمحاولتها الإيجاز الشديد النابع من سمة التكثيف .

وبالنظر كذلك إلى هذه السمة يبدو لنا الاسترجاع التكراري أكثر لصوقا بالقصة القصيرة ، حيث إنه يتضمن دلالة إشارية إيجازية من حيث انه يشير مرة واحدة – بعبارة واحدة – إلى حدث يتكرر عدة مرات ، وهو ما يمكن رؤيته في العديد من القصص القصيرة ، مثل " محبوب الشمس " و " حج مبرور " ليحيى الطاهر عبد الله ، و " حكايات الزوايا " لمجيد طوبيا التي تتضمن عبارة " دائما هذا العدد الكبير " في الفقرة الأولى لتشير إلى تكرار وجود هذا الزحام – الذي يراه البطل – كل يوم [٧٢] . إن السمة الرئيسة التي يراها جينت في مثل هذا النوع من أن " الحكاية تعود في هذا النمط على أعقابها جهارا .. وبالطبع لا يمكن لهذه الاسترجاعات أن تبلغ أبعادا نصية واسعة جدا إلا نادرا ، بل تكون تلميحات من الحكاية إلى ماضيها الخاص " [٧٣] . وهو ما يمكن رؤيته

---

[٧٢] مجيد طوبيا – خمس جرائد – سبق = ص ٦٩

[٧٣] جيرار جينت – خطاب الحكاية – سبق ص ٦٤

بوضوح في القصة القصيرة ، حيث إن هذا النوع السردي يستخدم آلية الاسترجاع التكراري للإشارة إلى أحد مكونات الحكاية ، التي تبدأ من الماضي ، وتمثل أحد المكونات الحاضرة في النص . إن الاسترجاع التكراري – على النحو – يمثل حين ظهوره في القصة القصيرة أحد الركائز التي يقوم عليها النص ، إما بوصفها عادة تستمر ، أو عادة تخترق .

يبدو هذا واضحا في قصة " حكايات الزوايا " حيث يمثل الزحام الذي يراه البطل في المقطع الأول – الحاضر – تلك العادة التي تستمر منذ قبل البداية ، كما يظهر كسر هذه العادة في قصة " محبوب الشمس " ليحيى الطاهر عبد الله في قوله " واستمرت ضحكات السخرية تطارد محبوب .. فلا خطبة الجمعة ولا غضبة الحج خليل ولا مقاطعة الحاجة نفيسة لأغاب نساء القرية أوقفت مخلوقا عند حده ولا أعادت لمجنون عقله .. شئ واحد هو الذي أخرس الألسن وأمات الابتسامة .. عندما غابت الشمس عن محبوب وعن القرية "

ونلاحظ الأثر الذي يؤديه الاسترجاع التكراري على بناء القصة ، خاصة عندما يتم ما يكسر هذا التكرار بما يمثل الحدث الأهم الذي سينبني عله القصة بكاملها فيما بعده .[٧٤]

كما نلاحظ أن الاسترجاع التكراري دائما ما يشتمل على لفظة أو عبارة تشير إلى هذا التكرار مثل كلمة "دائما" " استمرت" ، "كل يوم" ، وهو ما يمثل حدا يفصل النوع عما سواه .

---

[٧٤] يحيى الطاهر عبد الله – سبق – قصته محبو ب الشـمس – ص٤٢

ختام الفصل

يمثل الاسترجاع إذن الأساس الذي يقوم عليه أي سرد ، بحيث يمكن اعتبار أي من سردي هو فن استرجاعي ، غير إن القصة القصيرة تمتلك من السمات النوعية ما يمثل فارقا واضحا لها في تعاملها مع آليات السرد ، وخصوصا الاسترجاع .

فالقصة القصيرة تتميز بضيق الحيز الزمني الذي تعالجه ، وقصر المساحة النصية التي تخرج بها نصا ، وهو ما يؤدي إلى بعض النتائج التي تنتج عن تميز القصة القصيرة عن باقي الأنواع السردية ومنها :

١- أن الاسترجاع الخارجي أشد لصوقا بالقصة القصيرة ، في حين إن الاسترجاع الداخلي أكثر استعمالا في الرواية ، حيث إن المدى الزمني الواسع للرواية يمنحها إمكانية احتواء الحكاية بأحداثها كاملة ، في حين يمثل ضيق القصة عاملا مهما مؤديا إلى تركيزها على اللحظة القصصية وما يحيط بها عن قرب .

٢- أن وظيفة الاسترجاع الخارجي في الرواية تقتصر على إيضاح ماض شخصية غابت لفترة ثم عاودت الظهور ، أو الشخصية التي تظهر لأول مرة في الحكاية . في حين إن البنية الأشد تكثيفا في القصة القصيرة تجعل من هذا النوع وسيلة انتقاء مهمة في يد السارد يقوم عن طريقها بإضاءة الحكاية ، وبنائها على أساس من ماضيها بل وتركيبها بصورة أشد تكثيفا .

٣- أن الاسترجاع الداخلي في القصة القصيرة وسيلة مهمة للسارد لإبراز استراتيجيته السردية ، وإعادة تكوين الهيكل البنائي لنص السردي ، وتقديم وتأخير الأحداث ، وإخفاء بعضها لإثارة المتلقي . كما أنه في الوقت نفسه وسيلة مهمة للتغلب على التعارض بين خطية النص السردي ، وتوازي الخطوط الزمنية .

٤- أن الاسترجاع الداخلي أساس يقوم عليه المونتاج السردي في القصة القصيرة ، بما يجعلها قادرة على تحمل العديد من الأبعاد والرؤى ، وكذلك يجعلها قادرة على إبراز العديد من وجهات النظر القصصية.

٥- أن الاسترجاع المفرد و الاسترجاع التكراري أكثر ظهورا في القصة القصيرة من الاسترجاع المتكرر ، تماشيا مع سمات التركيز ، وصفاء النسق السردي ، والتخلص من الحشو .

وبهذا يمكن اعتبار الاسترجاع ، بما هو أساس بنائي ، وآلية سردية في القصة القصيرة ، ومفجرا مهما للعديد من السمات النوعية المميزة للقصة القصيرة ، على مستوى خصوصية تعاملها مع آلياتها السردية ، وبخاصة الزمنية منها.

الفصل الثالث

موازاة الحدث

تأسيس :

إذا كنا قد أشرنا إلى أن الإحساس بالزمن ينتج – في أهم صورة – عن ذلك الشعور بالتغير الذي ينتج عن تعاقب أحداث مختلفة فإن هذا التعاقب يدل في أبرز مظاهره على تراتب بين أحداث ، وهو التراتب الذي يوجب تقدم أحداث وتأخر أخرى في صورة تقترب بالزمن من مفهوم الخط المتكون من نقاط متجاورة .

من هنا سيتضح إن ما نعنيه بالترتيب الخطي هو ذلك التتابع الحاصل بين الأحداث على أساس مواقعها الزمنية ، بحيث يأتي الماضي أولا ثم الحاضر ثم المستقبل وهو ما يمكن أن يظهر بصورته تلك في السرد على هذا النحو الثابت المتصاعد وهو الأمر الذي يحدث عندما يتوافق التتابع الزمني مع التتابع السببي وعندئذ فإن " الوقائع يمكن أن تحكي حسب تتابع حدوثها ، حيث التتابع الزمني يؤخذ في الاعتبار ، ومن ناحية أخرى قد يكون هناك عدم توافق بين نوعي التتابع ، وتحدث – حينئذ – المفارقات الزمنية "[1] ،

---

(١) المصطلح – سبق – ص ١٦٥

وإذا كانت هذه المفارقات – الناتجة عن عدم التوافق بين النوعين – هي آليات يستخدمها السارد من أجل خدمة هدف سردي لديه ، فإنه من الممكن – كذلك – النظر إلى تلك البنية الخالية من المفارقات الزمنية بوصفها آلية تعامل خاصة جدا للسارد مع مسرودته ، وهي آلية تعتمد في الأساس على الموازاة الشديدة ، الفعالة في آن ، بين خط الزمن المتصاعد ، وخط الأحداث المتطور .

وإذا كان الهدف الأهم للسرد هو حكي أحداث متتابعة على نحو مخصوص ، وحسب منطق يحدده السارد ، فإن المنطق الزمني للتابع هو واحد من أشكال رصد الأحداث حسب رؤية السارد المتحكم في زمن مسرودته .

من هنا تعد موازاة خط حدثي واحدة من أهم الآليات ، والأهداف – في آن واحد – التي يحاول السرد الوصول إليها ، وقد كان السرد التقليدي حال محاولته الاتسام بالملحمية ، يعمد إلى تداخل الأزمان من أجل تعقيد البنية السردية التي تقوم عليها هذه الموازاة ، ومن هنا كان ظهور الآليات المؤدية لتعرج البنية الخطية السردية الناتجة عن تعدد وجهات النظر ، كما لاحظنا عند مناقشة الاسترجاع – في

الفصل السابق – وهي الرؤية التي تلازمت – بصورة ما – مع نمط الراوي العليم ببواطن الأمور ، المسيطر على مجريات السرد ، والنافذ إلى دواخل شخصياته ، والمرتب للأحداث وورودها في النص تبعا لرؤيته لأهميتها بالنسبة للرسالة التي

يؤديها ، وبحيث " يبدو واضحا ألا يكون تتالي الأفعال اعتباطيا في سـرد مـا إنما يخضـع لمنطق ما " [٢] ، وهو المنطق الذي يحدده ويتحكم في مكونات السارد بوصفه مرسلا للرسالة السردية ، وهو ما يتأكد لنا عند النظر الي مقولة شكري عياد إن " الحوادث التي تتألف منها العقدة تخضع لنوعين من الضبط : تخضع لضبط الكاتب الذي يربط بينها على أساس السببية متقدما في الترتيب الزمني إلى أقصى مدى يستطيعه ، وتاركا لقارئه مجالا واسعا للربط والحدس والاستنتاج ، و تخضع لضبط الشخصيات في العمل القصصي نفسه بحيث يمكن أن توصف الحوادث أيا كان

---

[٢] تودوروف – سبق – ص ٤٧

مصدرها بأنه أفعال أو انفعالات لشخصيات القصة " [٣] ، حيث يرى إن ترتيب ورود الأحداث في أية منظومة سردية يقوم على التوافق بين نوعين من الترتيب أحدهما سببي ، يقوم على الترتيب المنطقي الذي قد يكون خاضعا للترتيب الزمني وقد لا يكون ، لكنه في الأساس يأتي تبعا لما أسميناه سلفا " باستراتيجيات السارد " والآخر له علاقة بالشخصية ، التي يكون زمن السرد واقعيا بالنسبة لها ، وبالتالي تتزايد أهمية الترتيب الكرونولوجي في هذا النوع ، تبعا لوجهة نظر هذه الشخصية ، وأهميتها في تكوين الخط السردي ، وبالتوفيق بين هذين النوعين يتكون خط السرد ، وحسب درجة هذا الاتفاق يتحدد مدى التعقيد الذي تبدو عليه البنية الزمنية للمسرود ، وهو ما نلمحه في تصريح أو سبنسكي – كذلك – بأن المؤلف " يستطيع أن يحسب الزمن وينظم تتابع الأحداث الزمانية من خلال موقع إحدى الشخصيات ، وبذلك يتطابق زمن المؤلف مع التوقيت الذاتي للأحداث بالنسبة إلى شخصية معينة ، أو يستخدم ترسيمته الزمنية الخاصة به " [٤]

---

[٣] شكري عياد – سبق – ص ١٩

[٤] بورس أو سبنسكي – سبق – ص ٧٦

. وهو ما يؤكد الدور المهم الذي يقوم به الكاتب ، ومن ثم الراوي ، في تحديد العلاقات التتابعية بين الأحداث في النص السردي بوصفها مهيمنين على زمن الشخصية ومجددين لحدوده ، حيث تبدو أهمية هذا الزمن كبيرة بالدرجة التي جعلت من بعض النقاد يغفلون أهمية طبيعة الأحداث ، عند النظر إلى البنية المكونة للسرد ، أو كما قال تودوروف " أهمية طبيعة الأحداث ضئيلة والشئ الوحيد الذي يكتسي أهمية العلاقات في صورة التتابع الزمني "[5] ، وإذا كان الأمر كذلك لدى تودوروف ، فإننا لن نصل إلى هذا الحد من إهمال طبيعة الأحداث ، غير إن التأكيد سيظل قائما على أن هذه العلاقات الزمنية بين الأحداث تمثل نقطة انطلاق مهمة في النظر إلى مكونات النص السردي ، وهو الأمر الذي يجعل من النظر إلى التوازي – التشابه بين التتابع الخطي الواقعي للأحداث ، والتتابع السردي لها أحد العناصر التي يمكن أن ينبني عليها تصور لرؤية – سردية حديثة ومغايرة.

---

[5] تودوروف – حديث عن الشكلانيين الروس– من كتاب - سبق – ص ٥٦

وقد رأينا – سلفا – الدور الذي يقوم به تعدد الشخصيات في إحداث تعرجات الزمن ، وإذا كنا قد رأينا – كذلك – أن تعدد الشخصيات المحورية هو سمة روائية في الأساس وقلتها سمة قصصية ، فسيكون من المنطقي – إذن – أن تميل القصة القصيرة إلى تلك السمة الخطية ، غير إن الأمور لا تحدث دائما على هذا النحو ، فالقصة القصيرة غالبا ما تستخدم ألعاب الزمن للتعبير عن رؤية سردية لدى كاتبها ، لكن ما يهمنا هو ذلك الميل الواضح في القصة القصيرة للتعبير عن الشخصية بلسانها ، مما يحجم من دور الراوي ، وبالتالي فإن " ضروب التعارض التي تبرز فهمنا للأحداث وسلوك الشخصية ، وفهم الراوي للقصة .. تشكل إحدى مزايا السرد بلسان إحدى شخصيات القصة بدلا من روايتها بلسان المؤلف الضمني شمولي المعرفة .. وعندما نعرف أن الراوي ليس متسلطا أو دقيق الملاحظة أو مفرط التحامل بحيث يحول ذلك دون فهم ما يحدث على نحو تام فإننا نستشعر نشوة استجلاء الأشياء بأنفسنا " [٦] إن هينكل

---

[٦] روبت – ب . هينكل – قراءة الرواية – ص ١٩٣

يركز هنا على السير خطوة بخطوة مع الأحداث إلى الأمام ، وهو ما يعني بصورة ما وجود تتابع خطي زمني (كرونولوجي) ، وهي الصورة التي تتناسب مع التعبير الذاتي للشخصية عن نفسها – عموما – مما يجعلها صورة مناسبة للقصة القصيرة بتصورها الحديث المعتمد على الشعرية والذاتية ، كما أشار شكري عياد ، وجورج لوكاتش من قبل ، في مقابل ملحمية الرواية ، وتعدد منظوراتها وشخصياتها التي تفرض عليها – غالبا – عدة خطوط سردية ، تستلزم إيجاد تعرجات زمنية قسرية لذكر الأحداث ورصدها .

ومن هنا يمكن لنا أن نستنتج أن الفنون السردية عموما تستخدم هذه التعرجات الزمنية ، لكنها تبدو في الرواية أشد ميلا للاستخدام بوصفها أداة إخبار ، غير إنها في القصة القصيرة تظهر – في الغالب – أداة للتشكيل الجمالي للسرد ، وتقنية يستخدمها الراوي بصورة بلاغية تهدف إلى التركيز على استراتيجياته .

وإذا كان الترتيب الخطي زمنيا للأحداث يرتبط – أساسا – في القصة القصيرة بإشكالية الراوي الممسرح ، فإنه من

ناحية أخرى يظهر له ارتباط آخر بالمكان ووحدته ، بوصفه العنصر الأشد ارتباطا بالزمن في السرد ، فإذا كان تنوع المكان مع وحدة الزمن يفرض على السارد أن يعدد خطوط سرده عن طريق استخدام الاسترجاع بطريقة المونتاج المتوازي – كما رأينا ينافي الفصل السابق – فإن المكان الواحد حين يكون فضاء لقصة ، لا تخرج عنه ، وعند رصده من منظور شخصية واحدة ، سيمنح الاستخدام الخطي للزمن مبررا قويا في القصة القصيرة ، ولعل هذا يردنا { وحدة الزمان – وحدة المكان – وحدة الحدث } ، بأن نضيف إليه من ناحية أخرى وحدة الشخصية – منظورها ، هادفين بذلك إيضاح الرؤية الذاتية القصصية التي تفرقها عن الرواية ، وعن الأشكال السردية التقليدية .

من ناحية أخرى ستظهر أمامنا إشكالية الزمن الحاضر وظهوره داخل النص ، إما حاضرا على المستوى النصي ، أو على المستوى اللغوي ، فالحاضر النصي هو الحاضر الذي تعيشه الشخصية داخل القصة حتى لو ظهر – لغويا – في صورة الفعل الماضي ، والحاضر اللغوي – بالطبع – هو الذي يظهر في صورة الفعل المضارع ، وهو ما يشير إليه

برنار فاليط في قوله " إن قيم الحاضر متعددة ، فبإمكان هذا الزمن أن يدل على الماضي (حاضر السرد) ، وعلى اللازمني

(الحاضر العام) معا " [٧] ،وإذا كان ظهور الحاضر – بمستوياته تلك – سينتج داخل النص السردي عن محاولة موازاة التتابع الخطر للأحداث ، فإنه سيتعلق من ناحية أخرى بمسألة تتداخل زمن المؤلف ، ومن ثم زمن الراوي ، وزمن الشخصية ، وهو الأمر الذي يستلزم الانتباه إليه عند إجراء التطبيق ، مع أهمية التركيز على أن " المنظور الزماني لا يقتصر دوره على الأهداف التأليفية المباشرة للوصف بل إنه يتعدى ذلك إلى مستوى التقييم الأيديولوجي " [٨] حسبما يقرر بوريس أوسبنسكي ، غير إننا سنحاول النظر إلى هذا التقييم الأيديولوجي بوصفه إجراء تحليليا للسرد ، آخذين في الاعتبار أنه إذا كان الحاضر ممثلا لوعي الشخصية ومظهرها ، على أساس ظهوره في صورة رصد آني للأحداث أو مونولوج داخل مواز لها ، فإن الماضي

---

[٧] برنار فاليط – سبق – ص ٤٣

[٨] بوريس ا سبنسكي – سبق – ص ٧٩

يمثل تاريخ الشخصية ومكوناتها النفسية ، عن طريق ظهروه في صورة استرجاع .

غير إن هذه العلاقة لا تظل على هذه القدر من التبسيط ، فالتداخل بين كليهما يظل احتمالا قابلا للتحقق على الدوام ، وهو ما يدعو باشلار للتأكيد إن " الزمن المعاش يمدنا بمادة الذكريات لكنه لا يمدنا بإطارها ولا يسمح لنا بتوقيت الذكريات أو تنسيقها " [٩] .

إن فكرة التركيز على الحاضر ، بما له من علاقة تراتب لأحداث هذا الحاضر ، وبما تؤدي إليه من التركيز على وعي الشخصية من الممكن أن تمنحنا آليات وإجراءات تختص بالنظر إلى دور الترتيب الخطي في ظهور آليات أخرى تتعلق به في النص لعل أهمها المونولوج

الداخلي ، ودوره في صنع علاقة مع المتلقي على قدر من الخصوصية ، حيث إن " فن المونولوج يقضي بجعل هذا الحضور الذي يغمر القارئ حاضرا معيشا من طرف البطل

---

[٩] جاستون باشلار – تيار الوعي في الرواية الحديثة – ص ٨٤

، وفي هذا النمط فإن القارئ يستفيد من الإشارة الخاطفة للشخصية وأما الأحداث التخيلية فإنـه يستعيد الإحساس بالمفاجأة وانعدام اليقين الذي أشار إليه ميشيل رايمون هنا هو أحد محركات السرد الحديث – حسبما نرى – خاصة ذلك النوع الذي يركز على الشخصية وعلاقتها بالعالم حولها ، نعني بذلك هذا النوع من السرد الذاتي المتمثل في القصة القصيرة ، ولعل هذه الفكرة – انعدام اليقين – هي إحدى مقومات ذلك الازدهار الذي شهدته القصة القصيرة المصرية في أعقاب ١٩٦٧، والذي يدل عليه بصورة كبيرة ظهور مجلة تهتم – في ضمن أهم حقول اهتمامها – بالقصة القصيرة ، ألا وهي مجلة جاليري ٦٨ ، وهو – أي انعدام اليقين – يتعلق بالمستقبل كذلك ، ضبابية رؤيته ،بما يسمح بمحاولة تمثله في السرد .

على هذا الأساس يمكن لنا النظر إلى الترتيب الخطي للأحداث زمنيا في السرد بوصفه مقوما مهما من مقومات السرد الحديث ، لا سيما القصة القصيرة ، ومنتجا للعديد من الآليات والرؤى في النصوص القصصية المعاصرة ، وهو ما يمكن أن نراه تطبيقا على نماذج من النصوص القصصية

في الستينات ، مع التأكيد على أننا نعني بالترتيب الخطي عدم وجود استرجاع على مستوى النص القصصي ، ولندرة هذه النصوص – التي لا تستخدم الاسترجاع إطلاقا فإن الدراسة سوف تركز – في بعض الأحيان – على مقاطع قصصية تتراتب فيها الأحداث خطيا ، ناظرة إلى علاقة ذلك بتمثل وعي الشخصيات وعلاقته بالمكان ، وبالحاضر ، وبالمستقبل ، وما ينتجه ذلك من آليات سردية زمنية في الأساس .

الترتيب الخطي وآليات ظهوره في القصة القصيرة :

مرت مصر في فترة الستينات بعده تحولات مهمة ، أثرت – بالتالي – في الناتج الإبداعي ، ولعل أهم هذه التحولات يكن في هزيمة ١٩٦٧ ، تلك التي أسهمت – بصورة واضحة – في خلخلة العديد من الثوابت السياسية والاجتماعية ، والإبداعية التي ترسخت في الفترة التي قبلها ، ومن أهم ما تخلخل هو الإيمان بالماضي ، حيث بدأت النظرة المتشككة إلى هذا الماضي ، الأمر الذي أسهم في

ظهور التمسك بالحاضر على مستويات عديدة ، هذا الحاضر الذي يبدأ في الظهور بصورة عضوية في السرد على وجه العموم ، وفي القصة القصيرة خصوصا في أعمال القصاصين الذي سموا بجيل النكسة ، والذي أثروا القصية المصرية بأعمالهم التي واكبتها بالنشر مجلة جاليري ٦٨ .

كانت جاليري ٦٨ تعبيرا عن حركة شبابية في القصة القصيرة بشر بها محمد حافظ رجب في أواخر الخمسينات في صرخته الشهيرة " نحن جيل بلا آباء" كما كانت مواكبة للعديـد من حركات التمرد الشبابية في العالم ، ذلك التمرد الذي حرك الشباب لرفض التقاليد التي تواضع عليها آباؤهم ،وأجدادهم وهو – كذلك – الذي جعل من هذه التقاليد أيقونة الماضي ، الذي تم نفيه من خريطة تعامل هؤلاء مع حياتهم . إن فكرة رفض الماضي التي سادت في هذه الفترة كان لها – كذلك – ظهورها الواضح على مستوى آليات الكتابة السردية ، وبالتحديد في القصة القصيرة ، بوصفها الفن السردي الأشد اقترابا من الذاتية ،والذي مثل رؤية هؤلاء الشباب لعالمهم ، وهو ما جعل من القصة القصيرة في هذه الفترة الفن السردي الأكثر انتشارا ، لأنه يمتلك مقومات

التعبير عن هذه الفترة ، أو كما قال " إن إحدى المعايير الأساسية لقيمة النتاج – حسب جولدمان – هي مقدار تمثيلها لرؤية متناسقة للعالم على مستوى المفهوم ، وعلى مستوى الصورة اللفظية أو الصورة الحسية "[١٠] وبذلك فقد تأثرت القصة القصيرة بهذه الرؤية الحاضرية ، فبدأت في الظهور تلك الاتجاهات التي لا تأبه كثيرا بالماضي بوصفه زمنا للشخصية أو للراوي ، وتحاول أن توازي الحاضر السردي بطرق متعددة ، لعل أهمها الترتيب الخطي للأحداث ، دون أن تتخلله تلك القفزات التقليدية التي تسترجع الماضي ، وقد استخدمت القصة القصيرة – من أجل تحقيق هذا الهدف – عدة آليات تتعلق بجوانب السرد وآلياته كافة ، ويعد هذا الاستخدام الخاص مميزا نوعيا – كما سنرى في التحليل – لتعامل القصة القصيرة مع زمنها السردي ، من حيث خروجها على تاريخية الرواية ، واعتمادها على تفاعلات الذات – داخل السرد – مع العالم حولها ، العالم الراهن ،

---

[١٠] مقدمات سوسيولوجيا – جولدمان وآخرون – سبق – ص ٤٩

المتغير ، والممتد للأمام دائما ، وهو ما يمكن أن نراه اعتمادا على الجوانب التالية :

أولا : صورة السارد ودورها في تحديد الرؤية الزمنية :

يعد شكل ظهور السارد داخل القصة القصيرة مفجرا للرؤية الزمنية التي يقوم عليها النص السردي بكامله .

وإذا كانت النطاقات التي يتحرك فيها سارد القصة تتجمع شكلين : السرد الحاضر في العام بصفته شخصية ، والسارد الغائب عن العمل [١١] وهو ما يمكن أن يكون

---

[١١] راجع ذلك في جيرار جينت من ص ١٧٧ حتى ص ٢٠١ حيث يورد تطورا لرؤية انتقاد لصورة السارد بداية من أفلاطون وتقسيمه للسرد أنه حكاية خالصة تحكيها شخصية داخل العمل ، محاكاة يقوم بها سارد من خارجه ، مرورا بتقسيم بروكس ووارين المعتمد لى وجود أحداث محللة من الداخل ، وأحداث ملاحظة من الخارج ، ثم انتهاء بالرؤية الرياضية لتودوروف سارد > شخصية ، سارد = خصية وسارد شخصية .

عنصرا ذا فائدة بالنسبة لنا هنا إذا كان الاعتماد قائما على المدى الذي يسهم به شكل السارد في تحقيق وعي الشخصية السردية الزمني للأحداث ، وكيف يؤدي هذا إلى ظهور شكل التتابع الخطي للأحداث ، ولذا سنعتمد على حضور الراوي وغيابه ، أو كما سنطلق عليه الراوي الممسرح ، والراوي الغائب .

١-الراوي الممسرح وتمثل وعي الشخصية :

يسهم حضور السارد في النص السردي في وجود تصور زمني نابع منه وتابع له وإذا نظرنا إلى بعض النماذج التي تمثل هذا النوع من القصة المصرية في الستينات فإن أول ما يستدعي الانتباه هو التركيز على الحاضر ، وأن الماضي حتى لو كان متمثلا في النص فإنه لا يعدو كونه موقعا سرديا غير مقصود لذاته . وهو ما يمكن ملاحظته عند النظر إلى قصة " مكان بلا ملامح " لأحمد البحيري ، فحضور السارد قد أسهم في النظر إلى الماضي من موقع ثابت ومؤكد في الحاضر ، إنها الرؤية الحاضرة للماضي وهو ما يظهر في جملة يقولها السارد / الشخصية الرئيسية فمرة حين ينتقل من مشهد البداية إلى المشهد التالي يقوم "

بعد أيام لا أذكر عددها ولكني متأكد أنها لم تزد عن أسبوع كانت عاصفة ترابية تهب على القاهرة " [١٢] ، حيث يظهر الفعل المضارع " لا أذكر" ، متضافرا مع اسم الفاعل (متأكد) ، ليصوغا ذلك الزمن الحاضر الذي يتكلم فيه السارد ، والذي يرى الماضي بوصفه أحداثا متتابعة ، متراتبة تاريخيا ، وهو ما يتأكد حين النظر إلى بنية الجمل التي تمثل الحوافز السردية على مدار القصة ، فالجمل – كلها – فعلية ، فعلها ماضي ، يربط بينها العطف بالواو أو الفاء ، حيث لا تخلو جملة واحدة منهما ، ونظرة إلى أي مقطع في القصة توضح ذلك ، يقوم مثلا في بدايتها " كانت عاصفة ترابية على القاهرة فعرفت أن الربيع قد أقبل ولمحت أحد أصدقائي ينتظر الأتوبيس مثل ، فذهبت إليه وربت على كتفه فنظر إلي وابتسم في شحوب ، وقال إنه قد أتى توا من مكان غريب فتصنعت الدهشة وسألته عن التفاصيل بدون أي رغبة حقيقية في أن أعرف ولكن لمجرد قتل الوقت " [١٣] إن هذا

---

[١٢] مكان بلا ملامح مميزة – أحمد البحيري – جاليري ٦٨ – العدد الأول – مايو ١٩٦٧- القاهرة – ص ٣٨

[١٣] أحمد البحيري – السابق – ص ٣٧

الترتيب التصاعدي ، وإن العكس عن حضور السارد ، فقد عكس – كذا – انعدام واضح لليقين لدى السارد ، وهو ما اتضح – بداية – في العنوان " مكان بلا ملامح مميزة " كما اتضح في تكرار كلمة (ربما) بصورة متواترة على مدار القصة ، مع التأكيد عليها بوضعها بين أقواس .

من ناحية أخرى تبدو الجمل السردية في النص نفسه جملا تقريرية لا تحمل أي قيمة تصويرية ، فالسارد يحكي ما حدث دون أي تدخل منه للوصف ، اللهم إلا بعض الإشارات التي تصف وعي هذا السارد بالحدث ، ولا تحاول الدخول إلى وعي الشخصيات الأخرى ، ليبدو التتابع خالصا إلى الأمام ، " شعرت بالجزع وبالوحدة وفكرت أن أعود إلى البار ولكن أصدقائي كانوا قد سبقوني إلى الرحيل ولهذا كرهت أن أعود " [١٤] وهذا النمط من السرد ينتمي بصورة واضحة إلى فن المونولوج ، وإن كان نوعا منه يعتمد على تدخل الوعي السارد لترتيب الأحداث ، لكنه – من ناحية أخرى – يجعل من الماضي حاضرا على المستوى السردي ،

---

[١٤] أحمد البحيري – السابق – ص ٣٨

وهو الحاضر الذي يصفه ميشيل رايمون بأنه يعمر القارئ ليصير " حاضرا معيشا من طرف البطل ، وفي هذا النمط من الروايات فإن القارئ يستفيد من الإشارة الخاطفة للشخصية وأمام الأحداث التخيلية فإنه يستعيد – الإحساس بالمفاجأة ، وبالتساؤل وبانعدام اليقين الذي تخفيه الحياة " [١٥] وهي القيمة التي تبدو واضحة على مدار الخطاب السردي في القصة ، وحتى على مستوى العلاقات (الغائبة) بين الشخصيات التي يقابلها السارد / الشخصية المحورية ، فلا توجد علاقة واضحة ، سوى محاولات السارد لالتقاط أوجه للتشابه بين صديقه والفتاة التي يقابلها على محطة الأتوبيس ، وأن كلا منهما يحكي عن مكان بلا ملامح مميزة كان يوجد فيه منذ قليل ، أو مكان مغلق سيذهب إليه بعد قليل ، وأن اللقاء يتم دائما في عاصفة ترابية .

غير إن أهم ما يلفت الانتباه هو أن تلك الطريقة التي يسرد بها البطل قصته ، والمعتمدة على تتابع الأفعال ، وعلى اللغة التقريرية ، هي محاولة لمواجهة عدم اليقين

---

[١٥] ميشيل رايمون – سبق – ص ١٧٩

بالقبض على الوقائع المادة للقصة ، متمثلة في الأحداث وهو ما يمكن أن نعده ملمحا في هذا الجيل يتكرر بصورة واضحة عند العديد من كتاب هذه الفترة ، ومن أهمهم إبراهيم أصلان.

يتكرر حضور السارد لدى إبراهيم أصلان بصورة تشكل ظاهرة في مشروعه السردي منذ بداية ظهوره ، وهو ما يمكن أن نمثل له بعدة قصص مثل " لأنهم يرثون الأرض " و"رائحة المطر" و"في جوار رجل ضرير" .

وفي هذه القصص – جميعها – يبدو حضور السارد ملازما للتتابع التصاعدي للأحداث ، وللرصد المحايد ، فكأننا بالسارد الموجود بوصفه شخصية ، وإن كانت محورية ، يتراجع دوره إلى مجرد الملاحظ لسير أحداث القصة ، دون تدخل واضح للتفسير أو التحليل أو حتى

الوصف إلا فيما ندر ، وهو ما أشار إليه إدوار الخراط في دارسة مبكرة لأعمال أصلان حين قال " هذا كاتب يتشبث – بعناد – بتفاصيل العالم المرئية فقط ، ويبني قصصه على غرار هذا العالم .. ولم يكن اختيار الكاتب لمنهج بذاته ينقل

إلينا كل رؤية الكاتب " [16] إن هذا المنهج – هذه الرؤية ، كما يتضح من كلام إدوار الخراط ، لا تحاول أن تستوعب وعي الشخصية وانفعالاتها بالكون ، بقدر ما تحاول أن تجعل هذا الوعي راصدا محايدا لما يجري حولها من أحداث ، ولعل نظرة إلى بعض ما أشرنا إليه من قصص توضح ذلك.

ففي قصة " لأنهم يرثون الأرض " سيظهر السارد بوصفه ناقلا لأحداث وحوارات تحدث حوله ، وقد يشترك فيها ، غير إنه لا يعود – بنفسه – بالذاكرة إلى الخاف ، بل إنه يرصدا استرجاعات الآخرين بوصفها أحداثا تتبع أحداثا أخرى على خط السرد الذي يرصده ، لإسباغ سمة الراهنية على هذه الاسترجاعات فإن السارد يرصدها بوصفها حوارات ، فعمران – المسن الذي يجلس مع السارد – يحكي قصصه الماضوية ، ويؤكد دائما أن هذه القصص هي "التاريخ الحقيقي" على الرغم مما يبدو فيها من طغيان للخرافة أو المبالغة وهذا التأكيد ينطوي على عدم ثقة واضح

---

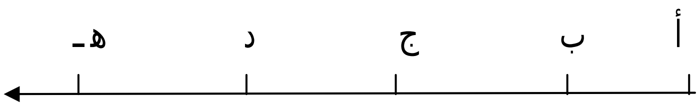
[16] إدوار الخراط – إبراهيم أصلان وقناع الرفض – جاليري ٦٨ – القاهرة – فبراير ١٩٧١- ملف إبراهيم أصلان ص ٨٠،ص٨١

في التاريخ – بوصفه ماض - [١٧] هو الأمر الذي يتضافر مع حضور السارد – كذلك – وتشبثه بالحدود المادة والواضحة للصورة السردية القائمة على التتبع المحايد للأحداث ووصفها كما يبدو من رصده للحوار اعتمادا على أفعال يصف بها السارد هذا الحوار ليقوم له ، كاستخدامه لكلمات مثل "قال" و "قلت وأنا أشعر بدوار خفيف" ، فحتى هذا التركيب الذي يوحي بتدخل ما ، يبدو في صورة من صوره محاولة من السارد للإمساك بيقينه داخل السرد ، ذلك اليقين الذي ينطلق من حدود الحاضر والسيطرة عليه من جوانبه كافة ، انطلاقا من محاولة وصفه لوعيه – وعي الشخصية – وصفا لا يحاول التفسير بقد ما يحاول نقل الأمور كما تحدث فعلا ،إنه التمثيل الواضح لما عبر عنه روي بوتر بأنه " لغز الزمان الأساس : افتقار الإنسان إلى الأمن حين يحيا في الحاضر واعيا بأبعاد الماضي والحاضر السحيقة للكون ، والتي لا يملك سلطانا مباشرا عليها ،

---

[١٧] راجع إبراهيم أصلان – لأنهم يرثون الأرض- جاليري ٦٨ = العدد الأول – سبق – من ص ١٨ إلى ص ٢٤

والمملوء بالخوف من الموت والفناء والظاهري " [١٨] وهو الأمر الذي – ربما – يجعل من سارد إبراهيم أصلان ساردا يحاول الانتماء إلى جماعة ، لا يبدو منفردا في وجوده وأحكامه ، بل ملتصقا بمجموعة من البشر غائمي الملامح ، وكأنه يخشى تلك العزلة المفروضة عليه ، وهو ما يمكن ملاحظته في تعدد الخطوط التي يحاول أن يتوازى معها في سرده ، على الرغم من أن هذه الخطوط تبقى – دائما – في قصصه – مراحل لخط سردي واحد ، مراحل متتابعة متراتبه ينفي دائما فيها فكرة الاسترجاع التي أشرنا إليها سلفا ، فالأحداث لديه لها مواقعها الزمنية المتراتبة التي نمكن تتارتب على النحو التالي :



مخطط رقم (٤)

---

[١٨] روي بوتر – سبق – ص ١٤

حيث المرحلة من أ إلى ب تكملها المرحلة من ج إلى د ، والمرحلة من ب إلى ج تستكملها المرحلة من د إلى هـ ، وبصورة يوحي بها السارد أنه يرصدها كما تحدث فعلا وأنه لا يعيد الترتيب لتصير خطية وبالإضافة إلى ذلك فإن السارد يعلى من شأن تلك الشخصية التاريخية (عمران) التي تحكي تاريخا { حقيقيا } مغيرا للتاريخ المعروف ، بالصورة التي تصير معها حكايات عمران هي النواة التي تتجمع حولها حوافز السرد في القصة .

من ناحية أخرى فإن ابراهيم أصلان اعتمد – أحيانا – على فكرة التدرج من البسيط إلى المركب لتكون دلالة على السير قدما إلى الأمام ، وهو ما يمكن أن نلمحه في قصته " في جوار رجل ضرير " التي يعتمد فيها على تقسيم النص إلى فقرات مرقومة تسلم كل منها إلى التي تليها ، مع الوصول في النهاية إلى ما يشبه البداية ، في إشارة واضحة إلى دورات التاريخ وتشابهها .

تبدأ قصة في جوار رجل ضرير على النحو التالي :

" (١)

لم يحدث شئ

(٢)

حدثت بعض الأشياء القليلة جدا . بعد تفكير طويل آثرت أن انتهى إلى الاعتقاد بأنها قد لا تكون ملائمة بالقدر الكافي ." [١٩] .

إن التراتب الواضح بين نقطة الانطلاق الصفرية – حيث لا يحدث شئ – وبين حدوث بعض الأشياء القليلة ، ثم بعد ذلك بدايات حدوث أشياء واضحة الملامح لهو تمثيل واضح لفكرة الترتيب الخطي حين يظهر مكثفا ومعتمدا على آليات القصة القصيرة ، خصوصا أنها تستخدم هذه الآلية ، متضافرة مع حضور السارد لتؤكد على فكرة غيبة اليقين التي تظهر واضحة في التركيب اللغوي للفقرة رقم (٢) .. فجملة (آثرت أن انتهي إلى الاعتقاد بأنها قد لا تكون)

---

[١٩] ابراهيم أصلان – في جوار رجل ضرير – جاليري ٦٨ . عدد خاص عن القصة المصرية المعاصرة – القاهرة – أبريل ١٩٦٩ – ص ٥

تحتشد فيها – على الرغم من كثافة التعبير – كمية كبيرة من ألفاظ التشكيك التي تؤكد على سببية حضور السارد فيها .

إن عدم حدوث شئ ، أو حدوث أشياء قلية مبهمة ، هي في حد ذاتها حوافز للتأكيد على محورية حضور السارد في هذين المقطعين ، والطريقة التي يرتبط بها المقطعان هي طريقة تختص بها القصة القصيرة دون غيرها من فنون السرد ، وهي الطريقة التي تمتزج فيها طاقات اللغة السردية التعبيرية مع الإمكانات المتاحة للسارد ، ولعلها – كذلك – من مميزات القصة القصيرة عند ابراهيم أصلان ، حيث اعتماده – منذ تلك الفترة المبكرة – على سرد اليومي .

إن الترتيب الكرونولوجي للأحداث في هذه القصة ، والناتج عن رصد هذه الأحداث من وجهة نظر الشخصية الرئيسية ، المحركة لخط السرد ، هو محفز واضح لفكرة التصاعد التي تعتمد عليها القصة من ناحية أخرى ، حيث الشخصية الرئيسية تقرر أن تنتقل من العيش في بيت العائلة الى الانفراد في غرفة فوق سطوح منزل يملكه رجل ضرير ، والسبب غير واضح لأنه لا يهم ، فلا يوضح السارد من سبب هذه الخطوة سوى عنوانها الغامضة فيقول في الفقرة

رقم (٣) : " مرة أخرى فكرت في الأيام التي ذهبت سوى ، فكرت كم هي كثيرة تلك المرات التي انتويت فيها أن أضع حدا لهذا الأمر . ارتديت ملابسي ، وخرجت إلى الطريق "[٢٠] وهو الأمر الذي يجعل من الانتقال مجرد حدث في سلسلة أحداث متراتبة ، لكنها في الوقت ذاته لا تعني شيئا سوى إنها تحدث هكذا ، الأمر الذي سيجعل من النظر إلى حياة السارد – الشخصية في جوار الرجل الضرير لا تتخذ ملمحا مغايرا لما سبقها ، ولعل الدليل على ذلك هو إصراره على أن يصطحب معه قوقعته التي يستخدمها مطفأة للسجائر ، وتمثاله الخشبي .

غير إن الوحدة التي يتعرض لها في غرفته الفردية فوق السطوح تصيبه بالرهبة الشديدة ، والخوف ، خصوصا إذ لاحظنا أنه استبدل الرجل الضرير بأبيه ، فافتقد ميزة الحماية ، إضافة إلى ميزة الوجود في جوار العائلة ، الأمر الذي يصل به في النهاية إلى عقاب نفسه ، أو محاولة إفاقتها ، " لم تكن الرجفة قد زايلت يدي فأحكمت إغلاق الباب ،

---

[٢٠] ابراهيم أصلان – في جوار رجل ضرير – سبق – ص ٥

وأطفأت السيجارة في القوقعة الرقيقة ووقفت أمام المرآة الصغيرة المعلقة على الجدار ، أخرت الموسى من ماكينة الحلاقة وتأملته قليلا ثم غمست شفرته الحادة في وجنتي المبللة بالعرق فانبثق الدم وشعرت بالألم ، وانفجر الضوء في عيني لبرهة خاطفة " [٢١] ، وهي المقدمة الطبيعية لأن يعود أدراجه في النهاية ، بعد ليلة واحدة إلى منزل العائلة مرة أخرى .

إن حضور السارد داخل النص السردي قد مثل _ بصورة واضحة - حالة الاغتراب التي يعيشها ، والعزلة عما حوله ، تلك العزلة التي جعلته يرى كل ما حوله بعين المراقب من الخارج دون أن ينغمس هو في تيار هذه الحياة ، لدرجة أنه يشير إلى الأحداث التي يشترك فيها مع الآخرين بدون ذكر تفاصيلها . " جلست مع أمي و إخوتي وتكلمنا طويلا أكثر من مرة " ، و " حضر بعض الأصدقاء لزيارتي وشربنا الشاي ودخنا اللفائف واشتركنا في نقاش حقيقي حول الاحتلال وبعض المسائل المختلفة " ، " عندما انصرفوا

---

[٢١] ابراهيم أصلان – السابق – ص ٨

تراجعت إلى مكاني " وهو الأمر الذي يجعل من هذا الترتيب التاريخي للأحداث على مدار القصة ، دون أي محاولة للعب الزمني ، هو إظهار لمحاولة السارد أن يخرج نفسه من تيار هذا الزمن الجارف ، خوفا من أن يدهمه سيره ، وهو الأمر الذي تؤكده مقولة روجر بروملي أن " العين الشاهدة لا يمكنها أبدا أن تكون أنا بسيطة " [٢٢] . حيث يبدو التعقد واضحا في الموقف الرؤيوي البادي الوضوح – الذي يتخذه السارد عبر تقنياته لرصد الأحداث دون تدخل سافر ، وبحياد يدل على الاغتراب والخوف والشك في آن واحد .

من ناحية أخرى فقد استخدمت القصة القصيرة تقنية المونولوج الداخلي المعبر عن الهذيان و الهلاوس ، عبر امتزاج تمثيل السارد بوصفه شخصية تتابع الأحداث – بما فيها الهذيان – في تراتبها الزمني ، وهو ما يمكن النظر إله في قصة " المربع الدائري " لجميل عطية ابراهيم بوصفها نموذجا لهذا الاستخدام المغاير لاستخدامات رواية تيار الوعي .

---

[٢٢] روجر بروملي – السرد المفقود – سبق – ص ١٣

ففي قصة المربع الدائري يبدو الجنون محركا قويا للأحداث ، حيث يتم تمثل وعي الشخصية الرئيسية عن طريق الإتيان بالسرد على لسانها ، ليسهم حضور السارد في ظهور خط وعي هذه الشخصية الذي تتداخل فيه مناطق الوعي – وليبدو أن مثل هذه الشخصية تعيش حاضرها فقط ولا تملك ماضيا ، ولا تتذكر منه إلا القريب جدا فقط ، والذي له علاقة مباشرة بالنطاق الحدثي الذي توجد فيه ، فالقصة تبدأ بعبارة توصيف مطلقة : " مجنون كلمة سهلة بسيطة " تدخلنا مباشرة إلى الفكرة العامة للنص ، وكأن السارد يوجه انتباه المتلقي إلى أنه يعاني من إطلاق هذه الكلمة عليه ، غير إن هذه العبارة لها دورها في تخيل النطاق الزمني الذي تدور فيه الأحداث خصوصا إذا لاحظنا الجملة التالية : " ناولت والدتي هذا الصباح ونحن في حجرة النوم ورقة صغيرة في منتصفها ثقب دقيق " [٢٣] .

---

[٢٣] جميل عطية ابراهيم – قصة المربع الدائري – جاليري٦٨ – أبريل ١٩٦٩ – عدد خاص القصة المصرية نماذج ودراسات – سبق – ص ٥٢

حيث تشير كلمة (هذا الصباح) إلى استرجاع ، يعد هو نقطة انطلاق أحداث القصة التي تبدأ بوعي الشخصية لماضيها القريب ، ثم بناء الخط الحدثي على هذا الماضي ، مع عدم وجود أي استرجاع آخر .

إن التتابع الحدثي ، المرتب تصاعدا ، والمنبني لغويا على الجمل الفعلية المتضايفة بحروف العطف يمثل بوضوح وعي الشخصية ، بما يحقق مقولة باختين من أن " تلك العناصر التي تتكون منها صورة البطل تتألف – لا من ملامح الواقع – البطل نفسه والواقع الحياتي الذي يحيط به – بل الدلالة التي تنطوي عليها هذه الملامح بالنسبة للبطل نفسه وبالنسبة لوعيه الذاتي " [٢٤] وهو الأمر الذي يجعل من وعي الشخصية هو المسيطر على تمثيل الأحداث في القصة ، مما يجعل من الطبيعي حدوث تلك الفجوات الزمنية بين الأحداث ، على الرغم من شكل الترتيب المتصاعد الظاهر

---

[٢٤] ميخائيل باختين – شعرية دوستويفسكي – ت : د/ جميل نصيف التكريتي – مراجعة د/ حياة شرارة – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – سلسلة المعرفة الأدبية – ط١-١٩٨٦ – ص ٦٧ ، ص ٦٨

على مدار القصة ، فإن هذه الفجوات تسهم في وجود رؤية مفتتة للأحداث تتوازى مع الوعي المشوش للشخصية حيث يبدو " عدم الانضباط مقصودا أو منظما ، إذ يستطيع الوعي اللساني المؤسلب ليس فقط إضاءة اللغة موضوع الاسلبة ، بل يستطيع أن يدمج فيها مادته التيماتيكية واللسانية ، وفي هذه الحالة لا يعود الأمر يتعلق بأسلبة بل بتنويع غالبا ما يصبح تهجينا "[٢٥] ، وإذا كان باختين يتحدث عن نمط الخطاب اللغوي في الرواية ، فإن هذا الحديث من الممكن أن ينسحب – كذا – على التقنية المستخدمة في السرد ، وهو ما يصح هنا عند الحديث عن مثل هذا النمط المستخدم لمونولوج الجنون في القصة القصيرة ، وهو المونولوج الذي وإن بدا مشوشا فإنه يظل على استخدامه شبه المنضبط لتصاعد الأحداث في النص ، كما أنه يتمثل – بصورة واضحة – وعي هذه الشخصية الذي يتعالى على وعي الآخرين بما يبدو في جملة الافتتاح (مجنون كلمة سهلة

---

[٢٥] ميخائيل باختين – الخطاب الروائي – ت : محمد برادة – دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع – القاهرة – ط١ – ١٩٨٧ – ص ١٢٣

بسيطة) ، وهو الأمر الذي يتكرر في تعليقاته على الآخرين حين يقولون عنه " عين اصباته " فيعلق السارد بصوته " كلمات حقيرة تنم عن الغباء " [٢٦] وإذا كان بعض النقود يلمحون أوجه التشابه بين العصاب والإبداع الفني ،في أن " التعبير الفني لا يختلف عن العصاب إلا في جانب واحد هو أنه مقبول من طرف الهيئة الاجتماعية ، في حين يكون العصاب حالة مرضية فردية ، أما من حيث الوظيفة فلاكهما يهدف إلى تحرير الفرد من مكبوتاته القديمة " [٢٧] ، فإن ملاحظة وعي الشخصية تجعل من المؤكد أنها تلاحظ الأمور في جانبها المادي المتحقق فعلا بالصورة التي تجعله مغايرا لوعي الآخرين ، فهو يرى من الأشياء أشكالها الهندسية فقط ، ويرد كل شئ إلى أصلها الهندسي " بساط غرفة النوم مربع ولونه أسود وبه دوائر صغيرة بيضاء ، وهو نفس الملمح الذي يتجلى في ملاحظته للتطور الخطي للأحداث دون أن

---

[٢٦] جميل عطية ابراهيم – المربع الدائري سبق – ص 55

[٢٧] د/ حميد لحمداني – النقد النفسي المعاصر – تطبيقاته في مجال السرد – منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية – (سال) _ الدار البيضاء – ط١ – ١٩٩١ – ص١١

يتذكر أو يتوقع أحداثا أخرى ، وليبدو الترتيب الزمني ملاصقا للوعي الذي يرى الأشياء ، والأحداث في تحققها المادي ، وهو الأمر الذي يجعل من هذا الترتيب ركنا مهما من أركان الرؤية التي تقوم عليها القصة القصيرة السردية بلسان الشخصية والممثلة لوعيها .

من ناحية أخرى فقد استخدم بعض القاصين التقنية ذاتها (حضور السارد مع الترتيب الخطي للأحداث) . بصورة اشد تعقيدا ، وتمثيلا للتعدد الصوت في القصة القصيرة ، وهو ما فعله شفيق مقار في قصته (رؤيا مهنا الطاغوطي) .

تبدأ قصة رؤيا مهنا الطاغوطي بصفحة كاملة مكتوب بخط مثخن ،يدور على لسان السارد الذي يتقاطع صوته مع الكاتب ، وهي تتخذ لغة تحليلية علمية تتحدث عن وثيقة – مذكرة – كتبها مهنا الطاغوطي بعد أن فشل في أن يحكي حكايته لرئيس تحرير إحدى الصحف . وهي مع اتخاذها هذا السمت التأريخي ، فهي كذلك تقوم على تتابع حدثي بسيط يحكي حكاية مهنا ووثيقته دون عودة أو استباق زمني . والمقدمة بذلك تموقع الوثيقة المتن في الزمن الماضي دائما ،

ذلك أنها تجعل من المهم لدى المتلقي أن يعلم أن هذه الأحداث قد حدثت لمهنا بالفعل قبل كتابته لهذه الوثيقة .

غير إن أهمية هذه الآلية لا تتضح إلا بالنظر إلى التقنية التي يتم بها رصد الأحداث في القصة ذاتها ، حيث يتم رصد الأحداث – بصورة تلقائية – بصوت الشخصية ، على اعتبار أنها هي التي تكتب مذكراتها ، : " أنا مهنا أخوكم في الإنسانية وشريككم في الكرب العظيم ، أكتب إليكم هذا الذي رأيته عيانا جهارا ووقع لي بالنظر إلى أنه لم يعد هنالك متسع من الوقت " [٢٨] ، ويؤدي ضيق الوقت – كذلك – إلى رصده للأحداث المتتابعة في شكلها الزمني الكرونولوجي ، دون أي تقديم أو تأخير ، أو حتى تحليل ، إمعانا من السارد في أمانة النقل دون تدخل ، و إمعانا في الاقتصاد في الكتابة – ألا يردنا هذا إلى فكرة صفاء النسق التي تحدثنا عنها في الفصل الأول – وهو ما نراه واضحا في سرده لأحداث القصة منذ أولها إلى آخرها .

---

[٢٨] شفيق مقار – قصة رؤيا مهنا الطاغوطي – جاليري ٦٨ – أكتوبر ١٩٦٩ – ص ٢٥

غير إن ما يهمنا هنا هو ذلك التقاطع الواضح بين صوتين سرديين يمثل كل منها وعيا خاص بصاحبه ، وأن هذا التقاطع يؤدي إلى شكل توثيقي يتحتم معه كون النص القصصي متصاعدا زمنا ليوازي هذا الوعي ، إضافة إلى محاولته التكثيف الشديد للمحافظة على الشكل الوثائقي بما يساير آلية الكتابة في القصة القصيرة وسماتها النوعية .

مما سبق نلاحظ أن تمثل الوعي السارد داخل النص القصصي قد تضافر مع أسلوب السرد المتصاعد والترتيـب الخطي للأحداث ليمثلا نمطا من السرد شـكل خصوصـية واضحة للتعامل الزمني مع السرد ، ذلك التعامل القائم علـى وعي خاص يرتكز على الخوف وانعدام اليقين ، ومحاولـة موازاة الحاضر .

ثانيا : السارد الغائب المحايد

اتسم القص التقليدي – في عمومه – بوجود سارد غائب عن السرد ، يتسم بكلية المعرفة ، حيث يمكنه النفاذ إلى داخل الشخصيات – جميعها – واستبطان وعيها كما يمكنه الحركة بحرية في الزمان إلى الأمام وإلى الخلف بهدف إعادة ترتيب الأحداث تبعا لاستراتيجيته السردية ، وهي

الإمكانات التي تسمح لهذا السارد بالتحليل ، والتعليق ، وإصدار الأحكام – السردية منها والأيديولوجية – داخل نصه السردي .

غير إنه في النصف الثاني من القرن العشرين بدأت في الظهور موجة من السرد تعتمد على وجود سارد محايد ينقل الأحداث كما هي ، دون أن يتورط في الالتباس أو الانحياز لشخصية من شخصيات السرد دون الأخرى ، وهي الموجة التي بدأها آلان روب جرييه ونظر لها بصورة ما في كتابه " نحو رواية جديدة " ، اعتمادا على الرؤية التشييئية التي اتسم بها العالم الرأسمالي الجديد في نظرته للفرد ، تلك الرؤية التي عاملت الفرد بوصفه رقما أو ترسا في آلة المجتمع الهائلة ، وهو ما دعاه للقول بأن " رواية الشخصيات – الآن – أصبحت ملكا للماضي ، فقد كانت الصفات التي تميز حقبة معينة ، أعنى الحقبة التي وصل فيها الفرد إلى مجده " [٢٩] .

---

[٢٩] آلان روب جرييه – نحو راية جديدة – ت : مصطفى ابراهيم مصطفى – تقديم د/ لويس عوض – دار المعارف – القاهرة – ط ١ – ١٩٧٢ – ص ١٢٦

وبالتالي فقد انفصل السارد عن شخصياته ، وتحول إلى ملاحظ لهم من الخارج ، لا يهمه إلا ما يمكن أن تراه عينه ، وقد اتسمت هذه الرؤية ، التي ظهرت في القصة المصرية مع جيل ٦٨ ، بأنها رؤية موازية للزمن في سيرورته إلى الأمام ، خصوصا في القصة القصيرة التي يوازي فيها وعي السارد شخصية واحدة ، عكس الرواية التي سيحتاج السارد فيها عند موازاته لوعي عدة شخصيات إلى التقدم والتأخر زمنيا ، لكي يلحق ما فاته من كل خط سردي منفرد .

يمكننا إذن أن نقرر أن حياد الراوي ، ورؤيته العدسية قد تلازمن في القصة القصيرة مع الترتيب التصاعدي للزمن المؤطر للأحداث وهو ما يمكن أن نلحظه عند النظر إلى قصص مثل : " المهرج " لأحمد البحيري .

يحافظ السارد منذ بداية هذه القصة على حياده التام ، وإن كان وعيه رؤيته تلتصق بما يحدث للمهرج – الشخصية الرئيسية – حيث يبدأ على النحو التالي : " كان المهرج يجهد نفسه والعرق يتصبب منه ، والرجال ذوو الشوارب الضخمة

يجلسون دون أن يضحكوا " . [٣٠] وهذه الرؤية المحايدة ، هي بالتالي التي تنفي أي خروج على الترتيب التاريخي للأحداث ، فنحن على مدار القصة نتابع هذا المهرج في انتقاله من مكان إلى آخر ومن حدث إلى الذي يليه ، وحتى في اللحظات التي يوقف فيها السارد سرده لصالح التعليق ، وهي قليلة جدا على مدار القصة - فإن التعليق لا ينبئ عن معرفة كلية بقدر ما يوضح خبرة ما ، ربما نكون خاصة بالشخصية كذلك ، فحين يتبادل هؤلاء الرجال نظراتهم في سأم ، ويقررون أن هذا المهرج قد أخذ منهم نقودهم دون أن يضحكهم ، ويمنحونه فرصة أخيرة - خمس ثوان - كما يتضح في حوارهم ، يقرر السارد " اتخذ الرجال قرارهم بسرعة ، فقد كانت هذه إحدى ميزاتهم النادرة " [٣١] فإن التعليق التفسيري الذي يقوم به السارد ، يوقف الترتيب التصاعدي لزمن بسيط لصالح هذه المعلومة الناتجة عن

---

[٣٠] يحيى حقي – يوسف الشاروني مبدعا وناقدا – إعداد وتقديم نبيل فرج – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٥ – ص ١٤٥

[٣١] أحمد البحيري – المهرج – سبق – ص ٣٥

خبرة ماضوية ، لكنه لا يقوم بأي لقطة استرجاعية لتأكيد هذه الخبرة ، وهو ما يدعم تقنة الترتيب التاريخي الموازي لرؤية السارد .

إن الترتيب في هذه القصة – كما في مثيلاتها – يؤكد علي وجود هذا الفرد وحيدا مقهورا في مواجهة جماعة قاهرة ، وهو ما يتضح من تركيز السارد على التصاقه بهذا الفرد المقهور في حركته من مكان عمله ، حيث يضع هؤلاء الرجال – باتفاق بينهم – قطعة حديد محمي على مؤخرته ، مبررين ذلك بقضائهم حياة قاسية في الجبل ولا يجدون من يضحكهم – كما يظهر في حوارهم – وفي ذهابه إلى البيت حيث توبخه امرأته لأنه طول عمره لا يصلح لشئ ، إلى المقهى حيث ينجح في إضحاك زملائه المهرجين ، ويفقد وعيه .. إلخ

وعلى مدار القصة نلاحظ أن الأوصاف التي يطلقها السارد ما هي إلا توصيفات لأفعال ، يحاول عن طريقها أن ينقل الصورة كما تحدث أمامه دون أي تدخل من ناحيته بالتفسير ، مثلما يقوم : " نظروا باستنكار " أو " تحسسهم في حنان " ، أو " قال أحدهم بسأم " ، وهي الصفات التي تدعم

حياد الراوي ، وتؤكد في الوقت ذاته على أزمة قهر هذا الفرد من قبل الجماعة .

ويتكرر الأمر كذلك في قصص مثل : " ألحان غير متقابلة " لجميل عطية ابراهيم و " بيكاسو وعصفورة و حذاء " لعلى سليمان ، و " عين الكاميرا " ليوسف القط و " الصفارة " لعبد الحكيم قاسم . (٣٢)

تبدأ قصة الصفارة بلقطة بانورامية تصف مشهدا عاما على مجموعة من الصبية العاملين في الحقول لتسميد الزراعة : " صف طويل جدا من الصبية يتسللون بين أعواد الذرة ليضعوا تحتها حفنات صغيرة من السماد الكيماوي ووراءهم خولي معه خيزرانة طويلة وصفارة " (٣٣) ، حيث يصف السارد في هذه الفقرة الافتتاحية القصيرة التي تعد نقطة انطلاق للقصة ، وأحداثها ، يصف في عموم مكثف المشهد الذي يحتوي على كل عناصر القصة ، شخوصها ،

---

(٣٢) القصص كلها منشورة في مجلة جاليري ٦٨ بين عامي ١٩٦٨ ، ١٩٦٩

(٣٣) عبد الحكيم قاسم – الصفارة – جاليري ٦٨ – عدد نوفمبر ١٩٦٨ – ص ٣٢

ومكانها ووظائفها ، وعناصر القهر المسيطرة عليها والمتمثلة في الخولي وخيزرانته وصفارته . ثم ينتقل بعدها إلى لقطة قريبة حيث " الولد حسن والبنت هانم في طرف الصف وفي يد كل منهما إناء ملئ بالسماد وأيديهما النحيفة السمراء دائرة كبندول الساعة بين الإناء وجذوع الأعواد " (٣٤) في تركيز واضح على الشخصيتين اللتين ستمثلان بالنسبة للسارد البؤرة البصرية ، أو العناصر التي سيتابع أحداثها فيما يلي من أحداث القصة ، ثم يكتمل المشهد بتلك الفقرة التالية التي ستتم البداية التسجيلية حيث وصف الجو المحيط بأنه " ثقيل ومعتم وخيوط العنكبوت المعلقة بين العيدان تلتصق بالجبهة وبالأصداغ ، والأوراق كسكاكين لينة تشرخ الرقبة والخدود والعرق ينبت مقرحا في الظهر وتحت الإبطين " (٣٥) حيث تمثل هذه القطة ثقلا إضافيا يقع على الشخصيات – من دون أن يصرح السارد بذلك – لكنه في تتابع هذه اللقطات – التي لا تزال ساكنة حتى الآن – يعدد ظروفا قاهرة كلها لشخصيات بمثل التوصيف الذي يشير إليه في البداية

---

(٣٤) عبد الحكيم قاسم – السابق – ص ٣٢

(٣٥) عبد الحكيم قاسم – السابق – ص ٣٢

(الصبية) ، وهو ما يعد منطلقا للتركيز على تلك العلاقة الناشئة في ظل تلك الظروف القاهرة بين الصبيين حسن وهانم اللذان على الرغم من رغبتهما الشديدة في أن ينفردا فإن المعوقات تظهر في طريق هذا اللقاء ، وهي المعوقات التي تظهرها متابعة السارد للمشهد عبر وصفه للأحداث المتراتبة ، تظهر في الجو المعتم ، وصفارة الخولي التي تأتي قاطعة لذلك المشهد الغرامي " فجأة سمعا صفارة الخولي وبسرعة أمسكا بالأواني وعادا لوضع الحفنات الصغيرة تحت جذور الأعواد " [٣٦] . في وصف تشتد إثارته بالدرجة التي تحفز المتلقي ، وتظهر كذلك في السماء الذي يغطي يدي الصبي فيمنعه من لمس فتاته ، ، وفي أصبعه المجروح . وكل هذه الظروف التي تصل به في النهاية إلى الإحساس بشدة القهر فقد " قطر أصبعه دما ودفعت عيناه ولكنه استمر يكبس السماد تحت العيدان " [٣٧] ، إن هذه النهاية هي كسردي للتصاعد المستمر للأحداث المتراتبة مشهديا وكرونولوجيا ، بما يؤكد النظرة التي أشرنا إليها سلفا

---

[٣٦] عبد الحكيم قاسم – الصفارة – سبق – ص ٣٣

[٣٧] السابق – ص ٣٤

من التركيز على رؤية عناصر المشهد الضاغط ، وأثر هذا القهر على الشخصية التي يقع عليها هذا الضغط الاجتماعي بوصفها شيئا يجب – من وجهة نظر هذا الواقع الضاغط – أن يؤدي وظيفته فقط كما يريدها منه هذا المجتمع بغض النظر عن مطالبه وطموحاته الفردية .

إن السارد المحايد لا يصدر أحكاما – كما أشرنا – لكنه ، بخبث سردي واضح ، يقود القارئ لأن يستنتج أحكامه الخاصة بناء على مدركاته هو ، وهو في هذا السبيل سيستخدم الترتيب الكرونولوجي للأحداث ، ممثلا لما أسماه برنار فاليط : " نموذج التسلي المنطقي الكلاسيكي أو البنية المعيارية الخماسية " [٣٨] .

وهي البنية التي كان السرد الكلاسيكي يقيمها علـى أساس إمكانية التحرك بحرية في الزمان للأمـام وللخلـف ، غير إن هذه القصة تنجح في التماثل مع هذا النموذج بـدون أي حركة في الزمن تنفي الترتيب الكرونولوجي ، ويبد وهذا واضحا عند مطابقة عناصر هذا النموذج المعيـاري علـى قصة عبد الحكيم قاسم وما يماثلها .

---

[٣٨] برنار فاليط – سبق – ص ٩٣

يحدد برنار فاليط العناصر الخمسة لهذا النموذج – وهي ما سنطابقه مباشرة مع القصة – كالتالي :

١. الوضع الأولي ، وهـو مـا يظهـر فـي الفقـرتين التسجيليتين في أول النص .
٢. القوة المشوشة / المحن المؤهلـة وتتمثـل فـي العناصر المعوقة التي أشرنا إليها سلفا .
٣. الحركية / المهمة المقصودة : رغبة الفتى والفتاة في اللقاء بعيدا عن أعين الرقباء .
٤. القوة الموازنة : النجاح والتمجيد : كما يبدو إن فـي الرواية الكلاسيكية غير إنهما هنا لا يمـثلان سـوى نجاحا جزئيا في لقاء خاطف لا يقـدران أبـدا علـى الاستمتاع به إلى نهايته ، لأن صفارة الخولي تمنعها ، وحتى حين تغيب هذه الصفارة قليلا واستطاع الولد أن يقترب منها " ومد كفه الخالية شيئا فشـيئا حتـى قبضت كف البنت بعنف وهو يدور بعينيه مفتشا بـين العيدان والبنت هانم تثني ركبتيها قليلا قليلا وحسـن أيضا " [٣٩] . فإن النجاح هنا مبتورا ، ودلالا علـى القهر – لا التمجيد كما في النموذج الروائي عند فاليط

---

[٣٩] عبد الحكيم قاسم – السابق – ص ٣٤

– ويبقى دالا – كذلك – على عمق الحالـة القهريـة ليكون ذلك مؤديا منطقيا للوضع النهائي .

5. الوضع النهائي : وإذا كان برنار فاليط يشـير بهـذا الوضع إلى ما بعد ممثلا للنص المفتـوح ، فبعـد أن دمعت عينا الصبي ، ورغم ذلك استمر يكبسن السماد تحت العيدان ، يتعمق لديه ذلـك الإحسـاس الشـديد بالعجز عن الوصول إلى رغبته ، " وبعد قليـل شـع نور بين أعواد الذرة ثم وجد بقعة شمس على الأرض وانتصب واقفا ، وجرى نحو الترعة ليغمس وجهه في الماء " (٤٠) .

إن الفارق يبدو واضحا في العنصرين الأخيرين بين القصة القصيرة والرواية وهو الفارق الذي ينطلق أساسا من الفارق الذي أشرنا إليه سلفا والمبني على ذاتية القصة ، وملحمية الرواية ن وهو الأمر الذي يتسق كذلك مع خطية السرد هنا ، ومع سببيته في الرواية .

من ناحية أخرى يظهر في هذه الفترة – كذلك – تطبيق آخر لفكرة حياد السارد ، حيث صورة من صور الرصد

---

(٤٠) عبد الحكيم قاسم – السابق – ص ٣٤ – وراجع في عناصر النموذج المعياري الروائي – برنار فاليط – سبق – ص ٩٣

التسجيلي لحوار كامل ، تنبني عليه القصة بكاملها بلا أي تدخل من قبل السارد ، هذا النوع من الحوار الذي نسميه حوار الشرطة ، أي الحوار الذي يثبت في أول كل فقرة منه شركة (_) دالة على بداية الجملة ، بدون أن يقول السارد كلمة (قال) أو أية إشارة أخرى تصف الحدث ، وقد اعتمدت قصة (بيكاسو وعصفورة وحذاء) لعلي سليمان ، بكاملها على هذا الحوار الذي اقترب من شكل الحوار في مشهد مسرحي قصير ، وهو ما يعبر بوضوح عن حياد هذا السارد تماما ، فالحوار يأتي كما ذكرنا بلا أي تعليق أو وصف من قبل السارد ، حتى أنه يستبدل فترات الصمت بين المتحاورين بسطر فارغ في أوله شرطة ، عوضا عن أن يشير هو بنفسه إلى ذلك [٤١] غير إن هذا النوع من الرصد ، وإن دل على حياد السارد فإنه يشير إلى غيابه كذلك ، ويكون البديل عن هذا السارد الغائب تقريبا هو أن يكون الحوار في اتجاه واحد ، بمعني أنه يركز على أحد المتحاورين دون الآخر ، ويبقى الطرف الثاني مفجرا لهذا

---

[٤١] راجع على سليمان – بيكاسو وعصفورة وحذاء – جاليري ٦٨ – عدد فبراير ١٩٦٩ – سبق – ص ٢٥، ص٢٦

الحوار عن طريق أسئلته " وماذا قلت الشخصية" ، أو " وماذا قالت هي " غير إنه في النهاية يبدو الحوار مفجرا لقهر ما على الشخصية السائلة حين تضع نفسها مكان الطرف الغائب الذي يدور حوله الحوار ، لتصل في النهاية وبعد مطارحة غرامية مع الآخر – لتشبه تلك التي كان يحكي لها عنها – إلى البكاء بالدموع ، في دلالة واضحة على قهر غالبا ما يعبر عنه هذا النط السردي الذي يوازي اللحظة القصصية ، ويفتت الحدث إلى حوافز يجهد في متابعتها حين يركز على متابعة الشخصية المحورية فيه .

ثانيا : دور استخدام الحاضر :

إذا كان السرد يعتمـد فـي أسـاس رؤيتـه علـى الاسترجاع ، بما له من أوشاج ماضـوية ، فإنـه – علـى مستوى التقنية – قد يستخدم أزمانـا أخـرى ، لعـل أهمـا الحاضر ، وإذا كان السرد التقليدي ، بما له من تقاليد ملحمية ، يعتمد في الأصل على الزمن الماضي بوصـفه منطلقـا و إطارا زمنيا للسرد ، فإن الاتجاهات الحديثة في السـرد قـد اعتمدت على آلية التنقل بين الأزمان .

ويرى العديد من النقاد أن الرواية ، بما لها من اتساع في الفضاء الزمني ، تعتمد في الأساس على موازاة حاضر المتلقي ، وأن القصة القصيرة ، بوصفها حادثة قصيرة منتهية ، تعتمد – بانتهائها هذا – على الماضي ، وهو ما صرح به ميشيل رايمون بأن " القصة تتعلق بالماضي والرواية تتعلق بالحاضر ، وبهذه الصفة فإن مؤلف القصة يكون على علم بنهايتها في الوقت الذي يبدأ فيه بعرضها، وأنه يعرف أين يتجه ، ويرتب إشاراته تبعا للمنحنى الذي يرسمه ، وعلى العكس من ذلك فإن الروائي يعطينا الإحساس بغموض المستقبل وبأنه لا يعرف حتى إلى أين يقودنا[٤٢] غير إن هذه الرؤية ، وإن اعتمدت بصورة ما على الزمن الخاص بالمتلقي ، ورؤيته إلى المدى الزمني ، والموقع الزمني الذي تدور فيه أحداث المسرودة – قصة

---

[٤٢] ميشيل رايمون – سبق – ص ١٨٠ – وهو يشير في موضع آخر إلى أن الحدث في الرواية يجري في الحاضر بينما الحدث في القصة قد جرى في الماضي ، وأن القصة تدور حول ماض ما بينما الرواية تقيم في حاضر ما – راجع ميشيل رايمون – نفسه – ص ١٧٨

كانت أو رواية – فإنها لا تعير الكثير من الاهتمام للآلية الزمنية التي يقوم عليها النص السردي .

وإذا كانت دراستنا هذه تعتمد على النظر إلى الآليات الزمنية التي تقوم عليها القصة القصيرة ، فإنهـا سـتنظر – بالتالي – إلى الزمن الحاضر – وما له من أثر مـن تشـكل الزمن داخل النص القصصي ، بما هـو آليـة مـن آليـات إنتاجها.

اعتمدت القصة القصيرة – في فترة الستينات – كما أسلفنا على رؤية غير وثوقية بالماضي ، وكان اهتمام القصاص متركزا بصورة كبيرة على موازاة وعي الشخصية ، كما ظهر عند معالجتنا لشكل التتابع الزمني للأحداث ، ومن مظاهر هذا الاهتمام – كذلك – ظهور الفعل المضارع في القصة القصيرة ، سواء على مستوى بناء النص بكامله ، أو على مستوى بعض فقراته ، بما لهذا المضارع من إحالة واضحة على حاضر ما يختلف بين حاضر الشخصية وحاضر السارد أو حتى حاضر المتلقي .

وقد كان هذا الاهتمام بوعي الشخصية – كذلك – ناتجا من نواتج السمات النوعية للقصة القصيرة ، المتسمة بالذاتية ، الشعرية ، المتسمة بقلة عدد الشخصيات بما يتيح عرض

وعي هذه الشخصيات بلا تداخل أو غموض ، وقد كان لوجود الزمن الحاضر – في مقابل الماضي – عدة أهداف ومعان لعل أهمها أن الحاضر يوحي بتحيز السارد إلى مسرودته ، وتورطه فيها ، يقوم برنار فاليط : " إن الماضي بتدعيمه لأثار الواقع (الزمان – المكان – دقة التفاصيل الموصوفة ..) هو إذن زمن المحكي بامتياز ، أما الحاضر فيحمل علامات التحيز ، والتورط الذاتي في هذا المحكي ، وهو زمن سيتخلى عنه الروائيون تدريجيا كلما أرادوا مجاراة الحياد العلمي للمؤرخين "[٤٤] . غير إن القاص لن يتخلى عنه لأنه لا يهمه ، بل يحاول ألا يكون مؤرخا ، بل إنه ينطلق من شخصياته ، ولهذا فإنه يحرص – بصورة ما على تطابق رؤيته السردية معهم ، وهو الأمر الذي يوحي بامتياز نوعي خاص بالقصة القصيرة ، في استخدامها للسرد المتواقت ، حين يكون " موقع المؤلف الزماني تزامنيا ، أي إنه يتطابق مع الموقع الزماني لشخصياته ، فهو موجود الآن في زمنهم " [٤٥] كما يشير بوريس أو سبنسكي ، غير إن هذا

---

[٤٤] برنار فاليط – سبق – ص ٧٦

[٤٥] بوريس أو سبنسكي – شعرية التأليف – سبق – ص ٨١

التورط لا يعني محدودية رؤية السارد بقدر ما يعني إمكانية اطلاعه على ما تعيه الشخصية ، وعرض هذا الوعي ، وهو الأمر الذي جعل ، ظهور تيار قصصي معتمد على آليات تيار الوعي اعتمادا كبيرا وواضحا أمرا منطقيا في هذه الفترة ، حيث بدأت في الظهور قصص تعتمد بكاملها على المونولوج الداخلي وموازاة الوعي – كما ظهرت أهمية خاصة لاستخدام المستقبل والاستباق كما نرى فيما بعد – وهي الأمور التي يشير إليها – كذلك – برنار فاليط ، في السرد عموما ، وفي الروايات على وجه الخصوص ، حين يقول إنه " بخصوص الروايات التي تستعمل الزمن الحاضر من الصعب القول هل هي تقوم على السرد الفعلي أو على مناجاة الذات أو على المونولوج الداخلي أو على الحلم الشاعري أو على التأمل الفلسفي [٤٦] أو على كل هذه الأمور مجتمعه ، غير إن القصة القصيرة تبدو أشد وضوحا من الرواية حين تستخدم الحاضر ، فالمهم في القصة هو التمحور حول لحظة ما معبرة عن شخصيتها هي اللحظة

---

[٤٦] برنار فاليط – سبق – ص ١٠٦

القصصية ن وإذا كان الحاضر هو في الأساس لحظة متحركة على الدوام ، فإن استخدام الحاضر يوازي وعي الشخصية القصصية بحركة هذه اللحظة ، وبحركة الشخصية نفسها داخل الإطار الزمني للقصة ، وهي الأمور التي تسبغ على بنية القصة القصيرة تعقيدا فنيا يبدو ملائما لمحاولاتها موازاة الوعي بتعقيداته .

من ناحية أخرى ، فإن النظر إلى الحاضر المستخدم في السرد تفتح الطريق لرؤية المواقع الزمنية التي يتخذها السارد ، والفرق بينها وبين مواقعة عند استخدام الماضي ، وكما يشير أوسبنسكي فإن السرد " يستعمل الزمن الحاضر لتثبيت وجهة النظر التي يجري بها القص ، وفي كل مرة تستعمل الزمن الحاضر يكون موقع المؤلف الزماني تزامنيا أي إنه يتطابق مع الموقع الزماني لشخصياته ، فهو موجود الآن في زمنهم ، ومع ذلك تقدم الأفعال في الزمني الماضي نقلة بين هذه المقاطع التزامنية للسرد "[٤٧] وهو الأمر الذي

---

[٤٧] بوريس أوسبنسكي – سبق – ص ٨١ ، كما يشير في موقع آخر ص ٨٢ إلى أن الزمن الحاضر ليس هو الصيغة النحوية الوحيدة لتثبيت لحظة معينة في السرد ، حيث يوجد الماضي غير التام في

يجعلنا نرى الفارق بين زمانية السارد وزمانية شخصياته ، فوجهة النظر الثابتة التي يتحدث عنها أوسبنسكي تتحرك مع حركة الأحداث ، تتحرك مع حركة السرد ، بنفس سرعة حركة السرد والشخصية ، لذلك فإن حركتها بالنسبة إلى الشخصية تساوي صفرا ، في حالة استخدام صيغة الحاضر ن أما في حالة استخدامها للماضي فإنها تتحرر من موازاة حركة الشخصية ، وفي حين إنها تنطلق من موقع ثابت تتم رؤية الأحداث منه ، وتتحقق لها به سمة الثبات ، فإنها تتخذ سمت الحركة بين الشخصيات ، فالحاضر يمنح وجهة النظر حركة داخل السرد وثباتا خارجه ، والعكس في حالة استخدام الماضي .

وإضافة إلى ذلك من الضروري أن يتم النظر إلى الحاضر بوصفه أداة مهمة من أدوات السارد ليوازي بها وعي شخصياته ، وعلى الرغم من أن الحاضر بوصفه رؤية إطارا للسرد يمثل حيادا واضحا للسارد ، فإنه بوصفه تقنية

الروسية ، وبما أن هذه الصيغة ليست موجودة في العربية فإن المضارع – على هذا – هو الصيغة النحوية الوحيدة الصالحة لهذه المهمة .

يعد أداة ضرورية بالنسبة للمؤلف – ومن ثم السارد – للولوج إلى عوالم الشخصيات ، غير إنه يبدو في الغالب زمنا منتحلا ، كما يشير شعيب حليفي ، فهو " زمن استيهامي ، حيث إن مسألة الزمن الحقيقي لا تطرح أبدا ، فالأمر يتعلق بحاضر زمني مشابه لزمن الأحلام "(٤٨) . إنه الأمر الذي سيردنا إلى أهمية الحاضر في إسباغ مشروعية على استخدام تقنيات تيار الوعي ، فلولا وجود الحاضر – بوصفه موقعا سرديا - ما كانت هناك إمكانية لعمل استرجاع ، ولولا وجوده لما كانت هناك إمكانية للدخول إلى عقل الشخصية عن طريق المونولوج الداخلي ، وهو ما يبدو واضحا في النصوص القصصية المعاصرة التي ارتكزت في الأساس على علاقة اللحظة بما يتداخل فيها من أوشاج الماضي ، والمستقبل ، حيث يبدو إن الزمن المعاش – كما يشير باشلار – " يمدنا بمادة الذكريات لكنه لا يمدنا بإطارها ولا يسمح لنا بتوقيت الذكريات وتنسيقها " (٤٩) الأمر الذي سمح لهذه النصوص

---

(٤٨) شعيب خليفي : شعرية الرواية الفانتاستيكية – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ط١ – ١٩٩٧ – ص٢٤٥

(٤٩) جاستون باشلار – جدلية الزمن – سبق – ص ٤٧

بأن تتداخل فيها الأزمان بصورة تقترب أحيانا من حد الذوبان ، لكنه ذوبان في بوتقة اللحظة الحاضرة .

غير إن هذا – بدوره – يردنا إلى معنى الزمنين بالنسبة لقصاصي هذه الفترة ، وكذا ما بعدها ، وذلك حين يحدد يوسف الشاروني خصائص الأداء الأدبي المعاصر ، ويعني به السردي ، ويعد منها " التنقل بحرية بين الزمانين ، الماضي ، والحاضر ، الماضي يعبر عن العالم الداخلي لأنه ذكرياتها والحاضر هو إحساسها بالعالم الخارجي " [٥٠] ، وإذا كان يوسف الشاروني يعبر عن ذلك – بوصفه قاصا – فإنه يطرح رؤية لمعنى الزمنين لدى الشخصية السردية ، هذه الرؤية توضح وعي كتاب القصة القصيرة ، وهو ما جعله يبدأ إحدى أهم قصصه – لمحات من حياة موجود عبد الموجود – بعبارة تقول : " الحاضر وقت مصلوب فوق الوقتين ، لأن الماضي حدد مصير المستقبل ، وهو محاصر

---

[٥٠] يوسف الشاروني – القصة تطورا وتمردا – الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة كتابات نقدية – رقم (٣٨) – مارس ١٩٩٥ – ص ١٢٤

بينهما لا يستطيع الفكاك من أيهما " [٥١] ، هذا الوعي بأهمية ومعنى استخدام الحاضر في السرد ، بوصفه إطارا وآلية ، يعبر عنه كاتب آخر هو أحمد هاشم الشريف حين يقول " قد أكون مدركا وواعيا لنفسي .. قد أكون مالكا لزمام تفكيري الآن .. ولكن قبل ذلك لا أدري " [٥٢] وهو يتقدم بذلك خطوة عن يوسف الشاروني الذي حدد معنى الحاضر بمظهر الشخصية في القصة ، فالشريف يجعل للحاضر أهمية تقنية في موازاة تفكير الشخصية ووعيها ، والزج بالمتلقى إلى داخل القصة مباشرة .

ومن هنا يمكننا الوقوف على الدور الذي لعبه الحاضر – بوصفه تقنية أداء سردي – في القصة القصيرة المصرية في الستينات ، وفي هذا الإطار ستقسم القصص التي استخدمت هذه التقنية إلى قسمين ، أولهما القصص التي

---

[٥١] يوسف الشاروني – الأعمال القصصية الكاملة – ج ٢ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٣ – قصة لمحات من حياة موجود عبد الموجود – ص ٢٩

[٥٢] أحمد هاشم الشريف – قصة اللصوص – جاليري ٦٨ – أبريل ١٩٦٩ – سبق – ص ٢١

اعتمدت في بنائها كله على الحاضر ، والثاني القصص التي اعتمدت على الماضي أساسا بنائيا زمنيا مع استخدامها للحاضر في فقرة أو عدة فقرات ، مع وجوب الإشارة إلى الدور الذي تؤديه هذه التقنية في تدعيم نمط الترتيب الحدثي داخل النص .

القسم الأول : قصص تقوم – كلية – على الحاضر :

وهذا القسم يندر في القصة القصيرة ، غير إنه يعد أحد أهم الملامح التجريبية التي تخرج عن الشكل التقليدي في السرد المعتمد على الفعل الماضي ، وفي هذا النمط من القص يحاول السارد الإيهام بأن القصة تحدث الآن ، لذا فهو يستخدم الفعل المضارع ، وغيره من الإشارات الدالة على الحاضر ، وهو ما يمكن أن تمثله – بوضوح – قصة " آخر السكة " لإدوار الخراط .

يعتمد السرد في قصة " آخر السكة " على موازاة كاملة لوعي الشخصية (شوقي) باللحظة التي يحياها ، ذلك الوعي الذي – في حركته مع الأحداث – يبدو وعيا اغترابيا ،

منفردا ، حتى في حالة محاولاته للتواصل مع الآخر – الأخرى يظل هامش التوجس مسيطرا عليه ، يمنعه من الاقتراب ، حيث لا يقين واضح في أي شئ ، فهو يتوجس دائما في حواراتها معه معان وراء المعاني ، ويشك دائما في مغزى تصرفاتها ، وتصرفات أمها ، ذلك الشك النابع من عدم قدرته على التواصل الحقيقي مع لحزته ، وهو ما يبدو واضحا في عدة مونولوجات داخلية يستخدمها السرد للإيحاء بذلك الحاضر الذي يقف بين هذه الشخصية ولحظتها لمعاشة " إيه ده الشخصية. اللي واخد عقلك يتهنى به .. وصلت لحد الشخصية. لن يعرف أبدا ماذا تقصد بهذه الكلمات ، وما يشبهها دائما تنكشه ، وتخزه ، بلهجتها التي تبدو مجردة مستقيمة عارية من كل كثافة ولكنها تحمل ثقلا ، ولن يعرف أبدا ما رسالة هذه النظرات " [٥٣] هذا الشك هو ناتج واضح لوقوف الماضي عائقا سلبيا يحول دون انغماسه في لحظة الحاضر ، ذلك الماضي الذي يحضر معه دائما ، حتى أنه

---

[٥٣] إدوار الخراط : أخر السكة – جاليري ٦٨ – ابريل ١٩٦٩ – سبق – ص ٢٨ ، والقصة منشورة من قبل في مجلة المجلة – فبراير ١٩٦٨

يتذكره بمونولوج داخلي أثناء وجوده مع نعمات ، حيث يشك في أنها قد سمعت حواره مع زوجته السابقة في التليفون ، ويرى عدم إمكانية تكرار تجربة الزواج الفاشلة التي قضت على كل مالديه . " كل شئ أخذته معها وأخذت معها جذاذة ضخمة مزعتها ايضا من حر نفسه ومن أطيب أجزاء عمره . أتندمل قط هذه الفجوة الغائرة في لحمة ويرم الجرح الذي نفل الشخصية.. وما الجدوى الآن .. سممت أيامه وطينت بالوحل عيشته ، نعم ، وعليه الآن أن يظل يدفع الثمن "[٥٤] ، وهنا يبدو الحاضر – على مدار النص السردي – إشارة إلى ذلك الخوف الوجودي من استمرار حركة الأحداث إلى الأمام ، وأحيانا من وجود الشخصية نفسها ، ليبدو الخط المونولوجي الموازي للأحداث والسائر معها إلى الأمان ممثلا لما ذكرناه سلفا عن تمثيل الحاضر لظاهر الشخصية ، والماضي لذكرياتها ، لكن هذا الماضي حين يظهر في المونولوج يظل أسيرا لنقطة الحاضر التي يحدث فيها المونولوج نفسه ، ذلك الذي يعيد حدثا حاضرا على مستوى

---

[٥٤] إدوار الخراط – السابق – ص ٢٨

أحداث القصة ، وليبقى الماضي مجرد معنى يتم سحبه إلى تلك اللحظة الحاضرة في وعي الشخصية ، ويتم به تصاعد الأحداث ، وهو ما يردنا إلى مقولة دولوز " إما أنه يشهد – بالأحرى – بفعل تبدل نوعيته المتواصل على العبء المتزايد ثقلا الذي يجره المرء خلفه "[55] وهما الخياران اللذان يحدثان – كلاهما – في هذه القصة ، بل في معظم القصص القصيرة التي يمتزج فيها الماضي بالحاضر ، في ما يكون فارقا نوعيا عن الرواية المهتمة بالتأريخ – نستثني عوليس - ، حيث في القصة المعتمدة على الحاضر يبدو الماضي هو الحاضر الخاص الذي تعيشه الشخصية ، بخلاف كونه سببا منطقيا في الرواية لتوالي الأحداث .

من ناحية أخرى يسهم هذا الحاضر – بوضوح – وعى مدار القصة – في خلق تتابع خطي زمني للأحداث يتواصل إلى الأمام ، مما يسهم في قيام تصور زمني يقوم على الحركة المتنقلة مع هذه الأحداث إلى الأمام ، عبر تتابعها متضايفة مع الصور التي تدخل إلى وعي الشخصية ،

---

[55] جيل دولوز – سبق – ص ٥٣

وبحيث " يعتمد السرد على سلسلة متصلة ومستمرة من الصور والأحداث " [٥٦] . غير إن هذه السلسلة تسهم في منح السارد ، عبر حركتها الحثيثة ، إمكانية تفتيت اللحظة إلى عناصرها الأولية ، عبر تتبع تفاصيلها الدقيقة ن يقول – على لسان السارد - : " وذراعاها العاريتان تبدوان منعشتين – وقد تكسر البطن واسترخى النهدان بجانبي البلوزة الواسعة – وهي ترفع ساقيها لكي تجلس على الفوتيي أمامه .. إلى جنب فترتفع القدمان العاريتان من على الأرض وتدفعها إلى تحت جسمها فتلتصق بطن القدم الرقيقة بسمانة الساق المشكوفة وتستريح في جلستها وترفع فنجان الشاي لكي ترشف وتستطعم في تخفف من عبء "[٥٧] .

حيث تبدو تلك التفاصيل الصغيرة المشبعة بالحميمية ، والتي تحدث في لحظات متخيلة قليلة ن تبدو مفعمة كذلك بالحركة السردية المتصاعدة نحو ذروة إحساس الشخصية بالانفعال تجاه الأخرى ، ومن ناحية أخرى فإنها توازي في

---

[٥٦] روجر بروملي – السرد المفقود – سبق – ص ١٠٣ – ترجمة الباحث

[٥٧] إدوار الخراط – سبق - آخر السكة – ص ٣٢

حركتها هذه حركة تلك الشخصية مع الأحداث في سردها ، تلك الأحداث التي يمعن السارد في وصف انفصالها عنه حسن يستخدم ضمير الغائب في السرد ، وهي إحدى المرات القليلة التي يحدث فيها هذا الاستخدام على طول القصة .

من هنا سيبدو الزمن الحاضر - بوصفه آلية زمنية - مهيمنا على ذلك النوع من القصص ، ومحركا الأحداث لصالحه معبرا عن اغتراب البطل وشكه ، ومطوعا الأفعال الماضية لتعمل لصالح الحاضر ، وهو ما يتضح كذلك في استخدامه للفعل الماضي محالا إلى الحاضر في قوله : " وأخيرا جاءت القرقعة البعيدة التي تؤذن بمقدم الترام ، يقترب بسرعة .. " [٥٨] فالفعل "جاءت" الذي ورد بصيغته الماضية في الفترة يأتي بعد مشهد انتظار الشخصية للترام ، المسرود بالفعل المضارع ، وكذا قبل مجموعة متتالية من الأفعال المضارعة بعده ، لذا فهو يحيل إلى حاضر الشخصية التي تعيه ، خصوصا إنه قد تلازم مع كلمة " أخيرا " التي أتت قبله للدلالة على وعي الشخصية بطول

---

(٥٨) إدوار الخراط – آخر السكة – سبق – ص ٢٦

الانتظار ، وبحيث يبدو الانتقال من وعي السارد إلى وعي الشخصية واضحا وهو ما يردنا إلى تعليق برنار فاليط على تحليل كاتي هامبرجر الانتقال من الواقع الأصلي إلى السرد التخيلي حيث لاحظت " أن الفعل الماضي لا يحس به في لحظة وروده كتلفظ دال على مضي الحدث ، وأن الشخصيات والأحداث موضوع الحبكة هي – بالعكس – كائنة الآن وفي الحال [٥٩] .

وهو ما يفسر كون الإحساس بهذا الماضي في صيغته النحوية على أنه مضارع فعلا ، يتلفظ به السارد بعد وقوعه نظرا لموقعه السردي الذي تخلى فيه لوهلة عن الالتصاق بوعي – بوجهة نظر – الشخصية .

يبدو الحاضر إذن عاملا مهما في فهم الكيفية التي تتعامل بها القصة القصيرة بسماتها الشعرية الذاتية مع ذوات شخوصها ، وتعبر بها عنهم ، كما يبدو دوره المؤثر في

---

[٥٩] برنار فاليط : سبق – ص ٣٨ ، وقد علق على مقولة كاتي هامبرجر التي ينقلها عن :

kate hamburger , logique de genres letteraires , le seuil , ١٩٨٦ –p ٨٦

إسباغ الترتيب الخطي ، حال استخدامه منفردا والاعتماد عليه كلية في بناء منظومة السرد الزمنية ، غير إن هذا الحاضر سيكون له دوره المختلف عند تضافره مع الماضي في القصص التي تنبني عليها معا .

القسم الثاني : قصص تقوم على العلاقة بين الماضي والحاضر :

ذكرنا من قبل أن الزمن الحاضر ، بوصفه إطار رؤيويا يمثل ظاهر الشخصية ، في حين يمثل الماضي باطنها وذكرياتها ، ولكن على المستوى التعبيري والتقني في السرد يبدو للحاضر دور أهم عن طريق موازاته لوعي الشخصية في السرد ، ولكن من خلال علاقة هذا الحاضر التقني بالماضي الذي يمثل الباطن والذكرى ، وهو الأمر الذي يمثل إشكالية سردية على جانب من الأهمية يقوم حلها على طبيعة المعالجة السردية للشخصيات ، وبالأخص في القصة القصيرة التي تهتم بمحورية تلك الشخصيات ووعيها ، كما تهتم – في الوقت ذاته – بالأداء الجمالي للغة المكثفة ، وبالتالي فمن الممكن النظر إلى تضفير الماضي والحاضر

على أساس من هذا الأداء ، ومن أهمية الشخصية في الناص القصصي ، ومن هنا يمكن أن يسهم الحاضر بدور كبير في موازاة الوعي المنعزل والمتشكك للشخصية ، ذلك الوعي الناتج عن أزمتها ، في حين يسهم الماضي في التعبير عن استقرار الأحداث في مواقعها على خط السرد ، حيث يكون ما يجب الكشف عنه – حسب باختين – أو وصفه أو استخلاصه ليس هو " الواقع الحياتي المحدد الخاص بالبطل ، ولا صورته القوية بل المحصلة النهائية لوعيه بالعالم ووعيه بذاته .. إنه في النهاية كلمة البطل الأخيرة حول نفسه بالذات وحول عالمه " [٦٠] ، وهو الأمر الذي يجعلنا ننظر إلى آلية الحاضر بوصفها الآلية التي يعتمد عليها السرد في الدخول إلى وعي الشخصية بلحظتها ، وهو كذلك ما يوجه النظر إلى دور الحاضر في استخدام تقنيات تيار الوعي .

وقد استخدم العديد من كتاب القصة القصيرة ، في هذه الفترة خصوصا ، الزن الحاضر في معرض استخدام تقنيات تيار الوعي ، ومن هؤلاء وقصصهم محمد حافظ رجب – في

---

[٦٠] باختين : شعرية دو ستويفسكي – سبق – ص ٦٧

الأب حانة مثلا ، ويحيى عبد الله في حديث الألفة ، ومجيد طوبيا في كل الأنهار ، وعلى سليمان كلفت وغيرهم ...

تمثل الفقرات التي يستخدم فيها السارد الفعل المضارع ، بوصفه ممثلا لحاضر مواز للشخصية ، في قصة الأب حانوت لمحمد حافظ رجب ، منعطفات السرد حيث تسهم هذه الفقرات في الدخول إلى هذا الوعي المشوش للشخصية في ذروة أزمتها لتلمس أسباب وظواهر هذه الأزمة ، في تضافر واضح مع الفقرات التي تستخدم الماضي لرصد الأحداث المؤدية للأزمة ، " انهالت القسوة عليه تمزقه بأسنانها - الآن : لا توازن في كل الأشياء .. لا شئ يلجم الغضب الهادر المتعب ويقيده .. وجد أصابعه المنهكة تتناول السكين .. ترفعها في وجه الحانوت .. الأب تلاشي "[٦١] حيث ينجح السارد في التقاط لحظة التحول ، ويعبر عنها بالمضارع الخارج توا من وعي هذه الشخصية ، حيث تشتد قسوة الأب ، وزوجته في إذلال الابن ، الذي يرى أباه وقد تحول إلى حانوت - مجرد حانوت يعمل فيه هذا الابن في خدمة الزبائن

---

[٦١] محمد حافظ رجب : قصة الأب الحانوت - جاليري ٦٨ - أبريل ١٩٦٩ - سبق - ص ١٠٢

ن وهنا يسهم الماضي بسرديته ، والحاضرة بانطلاقه من داخل الوعي مباشرة في خلق جدلية ، وحركية للسرد تعتمد على ذلك التراكب بينهما وبحيث يكون " إدراك الحاضر نقطة حاسمة ، بل أساسية لممارسة أو معايشة الوقت ، ومن ثم معرفته ، ولكن ارتباطه بالماضي يجعله أكثر تعقيدا " (٦٢) ، وهذا التنقل بحرية بين الأزمان هو مما يميز التعامل الزمني واللغوي للقصة القصيرة مع أزمانها ، بحيث تقوم هذه العلاقة المركبة على تكثيف اللغة ، وتعقيد البنية بالصورة التي نمكن أن تعد مميزا نوعيا للقصة القصيرة ، وبحيث تبدو لغة الوعي قائمة – كذلك – على الحاضر بوصفه موازيا له ، وهو ما يمنح اللقطات التسجيلية التي ترد في هذه القصة تحديدا سماتها المميزة ، القائمة على تكرار ورودها على ذهن هذه الشخصية في ذروات أزماتها ، بتقطعها وتوترها " أصابعه أكثر تعسا من أصابع الفقراء .. أصابع أكثر الفقراء .. فقرا ..تعذبه .. الأب .. حانوت .. يصنع الاضطهاد داخل قدرة فول مكتومة .. معبأة بالنجار ..

---

(٦٢) عبد اللاطيف الصديقي – سبق – ص ٣٣ ، ص ٣٤

هو بداخلها .. الأب فوقها . يتناول من أصابع الفعلة ، وعمال الجراجات القروش المستديرة .. ويردها إليهم أقراصا هي الأخرى مستديرة .. سبحت في الزيت المغلي : طعمية " [٦٣] . إن هذه اللقطة المتكررة في ماضي الشخصية تسهم – عن طريق رصدها المحايد بهذه الصورة في استحضارها إلى لحظة ذروة الأزمة ، على الرغم من كونها ماضية ، أي إن موقعها سابق على الحدث السردي المرصود بالماضي ، غير إن وجودها على سطح الوعي هو ما يجعلها حاضرة ، بل ومسيطرة على حركة اللحظة القصصية على هذا النحو من الوضوح ، وهو ما يعبر عنه جيل دولوز في قوله إن " الماضي بكامله – كل ماضينا – إنما يتواجد بصورة مشتركة مع كل حاضر " [٦٤] ، وهو ما يحدث هنا بالفعل ، ولكن عبر فنية واضحة في استحضار هذا الماضي إلى سطح الحاضر عن طريق استخدام تيار الوعي ، بما يعمق من هوة المفارقة التي تقع فيها الشخصية ، فهي في أزمتها تفعل ما لا يمليه عليها داخلها ، بل تتصرف مدفوعة

---

[٦٣] محمد حافظ رجب : الأب حانوت – سبق – ص ١٠٣

[٦٤] جيل دولوز – سبق – ص ٦٤

بتيار الأحداث – الماضي هنا – في حين إن داخلها – المعبر عنه بالمضارع – بسير في عكس هذا الاتجاه " قالت زوجة الحانوت : إنه أبوك يا مجنون .. ألق بالمدية من يدك . عيناه بركة دماء تغطيها غشاوة .. تحدثان عيني الحانوت .. لا تضطرني لذلك أغمدها في جسدك .. أنت زوج الحانوت . وأنا زوج نفسي .. . أود أن أعانقك وأبكي وألقى بالمدية ، ولكنك كوب ماء يشربه فاعل جائع يعطيك قرشا " [٦٥] إن هذه الطريقة في استنطاق الوعي بما في داخله ، والتي استمرت على مدار القصة بكاملها ليست مجرد تعبيرا عن لحظة تعيشها الشخصية ، لكنها في الآن ذاته محاولة لخلق حياة كاملة نابعة من معايشة الشخصية في لحظتها تلك ، وهو الأمر الذي تمتاز به القصة القصيرة في التعامل مع تيار الوعي ، والمونولوج الداخلي على وجه الخصوص ، حيث تعامله على أنه جزء من الهيكل العام البنائي للمنظومة السردية ، وليس مجرد حافز سردي يسهم في تعليل وشرح الأحداث كما في الرواية ، وهو الفارق الذي ينبع – كذلك –

---

[٦٥] محمد حافظ رجب : الأب حانوت – سبق – ص ١٠٢

من الفارق الدائم على تاريخية الرواية وشعرية القصة القصيرة ، فإذا كان تيار الوعي – في أحد تعريفاته هو " طريقة السرد التي بواسطتها يحاول المؤلف أن يعطي اقتباسا مباشرا من العقل ، لا من منطقة اللغة فقط ولكن من الوعي كله " [٦٦] فإن هذا الاقتباس قد تم دمجه في بنية السرد بحيث صار تعبيرا عن حركية موازية لحركية السرد ، بل إنه – باستخدام المضارع في تكوينه – يمكننا اعتباره هو الأساس الذي تقوم عليه المنظومة السردية ويسهم في تحريكها إلى الأمام – إلى الذروة .

من ناحية أخرى يبدو لاستخدام الزمنين الماضي والحاضر صور أخرى لعل من أهمها البدء بالحضر والانتهاء بالماضي ، وهي التقنية التي استخدمت الرواية ما يشبهها حين بدأت للحظة في الحاضر ثم انتقلت إلى الماضي مباشرة لتتبع خط الحدث – سببيا وزمنيا – منذ بدايته وصولا إلى اللحظة الحاضرة مرة أخرى .

---

[٦٦] برنار فاليط – سبق – ص ١٧

لكن التقنية التي نشير إليها هنا تعتمد – في القصة القصيرة – على البدء بالحاضر – وما يمثله من أفعال مضارعة – والانتهاء بالزمن الماضي ، وهو ما تمثله قصة "ودقيقة" لرؤوف مسعد ، حيث تبدو ملاحظة مرور الزمن على قدر كبير من الأهمية في هذه القصة ، كما يبدو في عنوانها ، وفي التقسيم الذي تسير به القصة – رغم قصرها فهي تحتل صفحة واحدة – حيث في البداية " ساعة الميدان الثانية وخمس دقائق وثلاثون ثانية . السلاسل الحديدية في حضور النساء والأحزمة الجلدية على بطون الرجال . وأربعون ثانية . سائق الترام يدخن سيجارته الخامسة . النشال ينشل محصوله الأول " [٦٧] . وهو ما يوضح الاعتماد على التنقل الزمني وما يوازية من أحداث غير إن هذا التنقل ينكسر في النهاية عند استخدام السارد لعلمه الكامل ، في الانتقال من تلك المشاهد المتتابعة ****** ، والتي تحدث في الشارع ، إلى من يشاهد هذه الأحداث كلها ليظهر أن القصة تدور حول مشاهداته لكل تلك الحوادث المتداخلة التي

---

[٦٧] رؤوف مسعد – ودقيقة – جاليري ٦٨ – فبراير ١٩٧١ – ص ٤٥

تزدحم بها اللحظة ويظهر ذلك في الفقرة الختامية التي تبدو على النحو التالي " الثانية وسبع دقائق .. ورجع مرة أخرى إلى الشباك " ليبدو واضحا – كذلك – دور المضارع في الرصد المتواقت لمشاهدات الشخصية ، ولا انفعالات هنالك ، في مقابل دور الماضي – المنكمش هنا في فعل واحد – في الدلالة على وصول الحدث السردي إلى منطقة الاستقرار .

يبدو الاستخدام نفسه واضحا في قصة عبد الحكيم قاسم " حكايات حول حادث صغير " ، التي – وإن اعتمدت بصورة واضحة على الاسترجاع – كما أشرنا في الفصل السابق – فهي تعتمد في فقراتها الأولى على تواتر المضارع في دلالة واضحة على موازاة عين السارد وزمنه للحدث وقت وقوعه ، غير إنها – حين تقوم بالاسترجاع – الذي يتم في بداية كل فقرة ، وعلى اعتبار أن الفقرة هي بكاملها حافز سردي ، فإنها تقوم بذلك عن طريق المونتاج الزمني الذي يعتمد على خلق موازاة زمنية بين أحداث تقع في أماكن مختلفة ، بالطريقة التي تجعل من السرد – عن طريق المضارع – يقوم على هذه الموازاة الواضحة لوعي كل شخصية تتلقى نبأ موت ما ، غير إنه عند الوصول إلى

لحظة الجنازة يبدأ في استخدام الفعل الماضي ، لموازاة كل هذه الشخصيات في لحظة الحدث النهائية .

إن المضارع – الحاضر بما له من امتداد واضح ، وآنية ممتدة يبدو فعلا غير تام الحدوث ، فهو يحدث الآن ، ولذا فهو يحمل في طياته بذور شك في تمام حدوثه ، وهو الأمر الذي يجعل من كتاب القصة القصيرة المنطلقين من أزمة شخصياتهم والذي لا يثقون في انتقال خطوتهم في اللحظة التالية ، يستخدمون هذا الزمن لتعميق الإحساس بهذا الشك ، في حين يبدو الماضي لديهم تحققا بالفعل ، وإن كان انطلاقهم من ماضيهم مشكوك فيه كذلك . غير إن هذا ينقلنا بدوره إلى وعيه بالمستقبل ودلالته عندهم .

ثالثا : المستقبل والاستباق في السرد :

يهتم السرد – عموما – بالماضي ، ويقيم عليه إطاره ، وأحيانا – لأسباب تتعلق بالرؤية – يكون الحاضر دوره ، ويبقى المستقبل زمنا مسكوتا عنه خاصة في السرد الكلاسيكي ، أو الملحمي . غير إن المستقبل يمثل ما بعد السرد الموجود في النص ، وتبقى الرؤية الحديثة قائمة على

الخوف من هذا المستقبل ومحاولة تحليل الحاضر لاستكشاف بذور المستقبل فيه ، غير إن جيرار جينت يرى الأمر بصور مختلفة حين يقرر إنه " يبدو بديهيا أن السرد لا يسعه إلا أن يكون لاحقا { أي معتمدا على الاسترجاع } لما يرويه ، لكن هذه البداهة كذبها منذ قرون عديدة وجود الحكاية التكهنية بمختلف أشكالها من شكل تنبؤي ورؤيوي ووحيي وتنجيمي ومستطلع بالكف ، التي يتلاشى أصلها في مجاهل الزمن " [(٦٨)] . غير إن اعتماد جينت في رؤيته هذه يقوم على تيمات موضوعية ، وهو أمر لا يخلو منه أي سرد ، لكن حين النظر إلى كيفية تشكل هذه التيمات في تقنيات سنجد إن السرد يعتمد غالبا على الماضي ، وأحيانا على الحاضر ، وأن المستقبل –بوصفه تقنية سردية معتمدة على الاستباق – لم يظهر بصورة فاعلة إلا في أوقات متأخرة ربما تتوازى مع ظهور تيارات تجريبية تعتمد على فعاليات الوعي وتياره في السرد ، بما يمنح للأحلام – مثلا – مشروعيتها في بنية

[(٦٨)] جيرار جينت – سبق – ص ٢٣٠

السرد . [٦٩] ولكننا نستطيع إما تخيله أو توقعه أو التنبوء به أو حتى الخوف منه .

من ناحية أخرى فإن النظر إلى المستقبل من خلال عدسة التقنية السردية ستردنا إلى تقسيم جينت للاسترجاع : الداخلي والخارجي ، مثلي القصة وغيري القصة ، المفرد و التكراري ، حيث إن الاستباق هو حركة تماثل الاسترجاع – من الوجهة النظرية على الأقل – وتخالفها من ناحية الاتجاه ، وبالتالي فإن أقسام الاستباق يمكنها أن تكون هي ذاتها أقسام الاسترجاع ، غير إنه من الملاحظ أن ندرة استخدام الاستباق ستحدد تلك الأقسام ، أو على الأقل تصعب من إمكانية وجودها جميعا.

وقد تعددت تعريفات الاستباق ، وإن قامت على أساس واحد هو السرد السابق لأوانه ، فقد عرفه سعيد أبوعيطة بأنه " يدل على كل مقطع حكائي يسرد أحيانا سابقة لأوانها أو يمكن توقع حدوثها ، وعلى المستوى الوظيفي تعمل الاستشرافات على تمهيد أو توطئة الأحداث لأحداث متوقعة

---

[٦٩] إيبين نيكلسون – سبق – ص ٢٠٨

الحدوث وحمل المتلقي على انتظارها " [٧٠] غير إن هذا التعريف الذي يقف عند حدود الوظيفية ، ويقصر هذه الوظيفية على التمهيد لأحداث متوقعة ، يظل جزئيا ، في حين يمكن النظر إلى الاستباق بوصفه آلية سردية على أنه " مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة للحظة الراهنة (تفارق الحاضر إلى المستقبل) ، إلماح إلى واقعة أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يحدث فيها توقف للقص الزمني ليفسح مجالا للاستباق ، وله مدى أو نطاق محدود (يغطي مدة محدودة من زمن القصة) وله أيضا بعد محدد ، فزمن القصة الذي يغطيه يشكل بعد زمنيا محددا " [٧١] . وبهذا تكون سمات الاستباق متشابهة إلى حد كبير مع سمات الاسترجاع ، غير إن استخدامه في السرد ، وخصوصا في القصة القصيرة يقل إلى حد كبير ، وتتغير معالمه عن الاسترجاع .

---

[٧٠] د/ سعيد أبوعيطة – سبق – ص ١٠

[٧١] المصطلح السردي – سبق – ص ١٨٦

ففي القصة القصيرة يكثر – إن وجد – استعمال الاستباق الخارجي – عنه في الاستباق الداخلي نظرا لضيق المساحة النصية ، فيكون الاستباق غالبا خارجيا ، أي بعد نهاية القصة ، عكسه في الرواية ، لتصبح القصة القصيرة بذلك نصا مفتوحا ، وإذا استخدم الاستباق الداخلي فإنه في الغالب ينبئ عن نية الشخصية ، أو توقعها الخاص للأحداث ، وهو ما يدعمه ورود الاستباق في القصة القصيرة غالبا عن لسان الشخصية كما نرى في قصة " تجربة مع الموت " للقاص أبو المعاطي أبوالنجا ، حيث يقوم الحوار بين اثنين من المتطوعين للقتال في حرب ١٩٥٦ ، قبل قيام المعركة بأيام : " سنتقابل ، أليس كذلك يا صبري ؟ : " لمن نكون وحدنا يا عزيزي ، سيقاتل معنا كل الأحرار في العالم ، ويضحك صبري وهو يقول : إن تقدم وسائل المواصلات سينقذنا " [٧٢] ويمثل هذا الحوار منعطفا مهما في النص القصصي ، حيث إن المشهد قبله يصور هذين المتطوعين

---

[٧٢] أبو المعاطي أبو النجا – الأعمال الكاملة في القصة القصيرة – المجلد الأول – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٢ – ص ١٥ ، ص ١٦- قصة تجربة مع الموت .

الجالسين في وداعة يثرثران حول الحرب البعيدة ، ثم يتحول بعد هذا الحوار الاستباقي إلى الغارة ، الدخول الفعلي إلى الحرب ، ولكن ليس كما توقعها صبري ، الذي أكد على أنهم لن يكون وحدهم وهو – نفسه – الذي مات وحده في هذه الغارة المفاجئة ، التي توقع أن تكون على القاهرة ، وأن دور بور سعيد لم تأت بعد فخاب توقع ، وكان أحد ضحاياها ، في صورة تصنع مفارقة هي التي تقوم عليها القصة فيما بعد من وجهة نظر زميله الذي تتغير رؤيته للعالم بناء على تجربة الموت التي خاضها ، وهو الأمر الذي يردنا – مرة أخرى – لتركيز القصة القصيرة على استبطان وعي الشخصية ، واستخدامها لكل الوسائل الممكنة من أجل تصوير هذا الوعي ، وهو ما يتحقق في قصة أحمد هاشم الشريف " اللصوص " ، حيث يظهر الاستباق في صورة المونولوج الداخلي ، حيث تمتاز القصة بالتنقل الدائم بين الخارج والداخل ، بين الماضي والحاضر والمستقبل في تركيب فني يتوازى مع تعقيد الشخصية الريفية الآتية للقاهرة للعمل صرافا في إحدى الشركات مهمته الأساسية في نقل الأموال من البنك إلى الشركة في حقيبة تسلمها لهذا الغرض ، مضافا إلى ذلك ما

يعمق من أزمة هذه الشخصية من تعليمات المدير بالمحافظة على هذه الحقيبة – مثل زوجته - ، وتوصيات أمه بالحذر من لصوص القاهرة ، وهي الأزمة التي تجعل الشخصية – على الدوام – خائفة من حدوث شئ في اللحظة التالية للحدث السردي ، فيصيبه القلق والاختناق من الزحام ، والإحساس الدائم بالقلق بما يشبه الحمى في الظاهر ، وهنا يكون على السارد الانتقال إلى داخل الشخصية لينقل ما يوازي هذه الأحاسيس المجتمعة المضطربة ، والخوف الذي تحول إلى خوف مرضي – بله وجودي – لشخصية جاره " أنا مريض . أنا لست مريضا .. معي مسدس فارغ لكني سوف اضيفهم به عندما يحطمون الباب .. سأتركهم يتأملون فوهته ساعات طويلة وأنا أصوبه إلى رؤوسهم وإصبعي على الزناد دون أن تضغط عليه .. قلوبهم ستقف في الحلق متجمدة من الدهشة لتختنق توسلاتهم الزائفة ثم تقفز من أفواههم وهي تعوي كالكلاب المسعورة " [٧٣] . إن تتبع الأفعال المستقبلية

---

[٧٣] أحمد هاشم الشريف : وجه المدينة – المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية – الكتاب الأول – رقم ٢٦ – القاهرة - ١٩٩٦ – قصة اللصوص – ص ٣١

في هذا المونولوج ستوحي بمدى التعقيد الذي وصل إليه وعي الشخصية ي مرضها ، ومحاولاته لاتخاذ الموقف الدفاعي ، الهجومي على الدائنين في آن واحد ، هذا الاستباق الذي يظهر في صورة مونولوج هذياني ، والذي يبدو من الضروري ظهروه بهذه الصورة إسهاما في تعميق الإحساس بغربة ووحدة الشخصية ، يعد هو ذروة النص القصصي ، حيث إنه البطل عندما يرى جاره على هذه الحال ، يبدأ هو الآخر في الموازاة بين موقف جاره الموظف القديم ، المتهم بالاختلاس ، والمفصول من الخدمة ، المديون من كل من يتعامل معهم ، وبين موقفه هو المعرض لمثل هذا الموقف ، ولكن بسبب اللصوص هذه المرة ، خصوصا إن جاره هذا هو نفسه الذي يحذره من لصوص الموظفين في أول النص .

ومنه هنا تبدو أهمية الاستباق ، بوصفه حدثا داخـل إطار السرد ، واضحة على مسـتوى الرؤيـة السـردية ، الموازية لوعي الشخصيات الخائفة من المستقبل ، غير إننـا لا يمكننا الجزم بالكثير من فعاليات الاستباق على المسـتوى السردي ، خاصة إن استقراء القصص القصيرة – غالبـا – في هذه الفترة لا يؤدي إلى الوقوع على قصة قصيرة تقـوم علية على الاستباق ، ولا يعدو الأمر مجرد حـافز سـردي

مترتب على حوافز أخرى سابقة عليه ، ومؤدي إلى حـوافز تالية له ، وإنما يدل الاستباق على محـاولات الشخصـيات للتوقع ، أو على نية هذه الشخصيات في الفعل أو عدمه ، أو بالأحرى – على قلق تلك الشخصيات من توقـع الأحـداث السيئة التالية ، اللهم إلا في قصة أبو المعـاطي أبـو النجـا السالفة التي مثل الشخصية فيها نموذجـا للبطـل الإيجـابي المتفائل .

إن الاستباق – بما هو آلية سردية – ربما لا يحتل الأهمية ذاتها على مستوى بنية النص الزمنية ، بالقدر ذاته الذي نجده في الاسترجاع أو استخدام الحاضر ، لكن يبقى له حضوره المهم المتم لرؤية كتاب القصة القصيرة – في هذه الفترة خصوصا – المتطلعة إلى المستقبل في قلق ، حيث لم يبق لهم ، بعد فقدهم الثقة في الماضي ، وإحساسهم بالانفصال عن الحاضر ، إلا مستقبل يرجونه ويخافون منه في آن واحد.

الفصل الرابع

آليات إبطاء سرعة النص السردي وتوقيفه

تأسيس :

سرعة النص السردي بين الشفهية والكتابية:

يتجلى الشق الثاني من زمانية النص السردي في الإيقاع (السرعة) ، وهو الشق الذي يمثل عنصرا ذا أهمية كبرى في فنية النص السردي ، فهو المقابل للإيقاع في الشعر ، غير إنه إذا كان الإيقاع الشعري إيقاعا موسيقيا – في أغلب الأحوال – يعتمد على طريقة / نظام تتابع الحركات و السكنات ، بوصفه فنًا منطوقًا في المقام الأول ، فإن الإيقاع السردي سوف ينقسم – بدوره – إلى إيقاع شفاهي ، وآخر يعتمد على كون النص مكتوبا .

وعلى الرغم من خروج السرد الشفاهي عن مجال دراستنا ، فإنه من الضروري النظر في إيقاعه على اعتبار أن السرد الشفاهي هو أصل كل سرد ، فالإيقاع المعتمد على الشفاهية يطرح قياسا بين حدين لزمن السرد ، أحدهما داخلي (بالنسبة للسرد نفسه) ، والآخر خارجي ؛ فالداخلي خاص بالزمن (المدة) الذي تقع فيه أحداث القصة وطوله ، أما الخارجي فيتوحد فيه زمن السارد مع زمن المتلقي / السامع

، اعتمادا على كون التلقي يحدث في عملية السرد الشفاهي متحدا مع السرد ، ومن هنا يمكن قياس مدتين – كل منهما زمني بوضوح - ومن ثم يمكن حساب إيقاع السرد – النص السردي كله – اعتمادا على المعادلة الفيزيائية التي تقيس سرعة أي جسم بحساب المسافة المقطوعة في الزمن :

$$\text{السرعة} = \frac{\text{المسافة}}{\text{الزمن}}$$

وهو الأمر الذي – في وضوحه هذا – جعل جيرار جينت يقرر إن : " السرد الشفاهي – أدبيا كان أم لم يكن – تكون له ديمومته الخاصة ، وهذه الديمومة قابلة للقياس تماما " [١] ، اعتمادا على إمكانية القياس الدقيق لمدة السرد الشفاهي ،

---

(١) GERARD GENETTE: NARRATIVE DISCOURSE REVISITED , TRANSLATED BY : JANE .E.LEWIN , CORNELL UNIVERSTY PRESS , NEW YOURK , ١٩٨٨ , P.٣٣ والمقتبس من ترجمة الباحث .

و كذا على إمكانية تحديد مدة القصة من إشارات الزمن ومروره التي تظهر في السرد .

غير إنه في هذا القياس ، يقوم التحقق الزماني للمسافة – بوصفها عنصرا مكانيا– يجعل السرعة نسبية ، أي بقياس الحركة عن طريق نسبتها إلى حركة أخرى .

وإذا كان الزمنان – زمن السارد وزمن المتلقي – متحركين على الدوام ، فإن هذا سيدعونا إلى النظر إلى تواقت المدتين – مدة وقوع الأحداث ، ومدة دوام السرد ، بوصفهما هما الحدان الأكثر أهمية في مثل هذا النوع من القياس .

غير إن هذه النظرة تبدو أشد تعقيدا وامتلاء بالصعوبات في حالة السرد الكتابي ، حيث تنفصل تماما عمليتا الإنتاج / السرد ، والتلقي / القراءة ، ومن ثم تنعقد الصورة من حيث وجود عدة حدود و سرعات للنص ، حيث إنه من الصعب تعيين معدل واحد للقراءة يستمر مع كل متلقي للنص السردي ، وهو الأمر الذي ينفي زمن التلقي / القراءة من هذا القياس ، ومن ناحية أخرى يظل زمن الإنتاج خارجا عن كل قياس زمني للسرد ، بوصفه زمنًا حقيقيا ليس له من التخييل أي

سمة . ليبقى لنا في النهاية ذلك التواقت بين مدة القصة – أي المدة التي تحدث فيها الأحداث – وطول النص السردي مقاسا بالصفحات والسطور ، حيث سيكون لدينا حدين أحدهما زمني والآخر مكاني منقلب عن زمن ، أو دال عليه . وهو الأمر الذي يمنح مشروعية واضحة لمصطلح السرعة السردية ، كما يشير جينيت في معرض مناقشته لهذه الإشكالية ، وحيث يفترض " إنه لا يوجد سرد يتحرك للأمام عبر سرعة سير ثابتة تماما فمن المحتمل أن يكون الاصطلاح الأمثل هو السرعات " [٢] .

غير إن هذا الحديث عن السرعات المتعددة عند جينيت يحيل – مرة أخرى – إلى تركيزه على الرواية ، تلك التي يسمح الاتساع فيها بوجود أكثر من وتيرة واحدة للسرد أو أكثر من إيقاع ، وهو الأمر الذي تظهر فيه أهمية كل من " حجم الرواية أي امتدادها الكتابي ، من ناحية و طبيعة لغتها من ناحية ثانية " [٣] ، ومن ناحية أخرى فإن تركيز جينيت

---

[٢] سبق – والترجمة للباحث – GENETTE . P.٣٣

[٣] د / صلاح فضل – أساليب السرد في الرواية العربية – ط . دار سعاد الصباح – الكويت ـ ط ١ ١٩٩٢ - ص١١.

على الرواية جعله يؤكد إن " الحكاية ذات السرعة المتساوية دون تسريعات أو إبطاءات لا يمكن أن توجد إلا على سبيل التجربة المختبرية "[٤] ، حيث إنه في الحقيقة وكما سنرى بعد قليل في التطبيق ، من الممكن أن توجد الحكاية ثابتة السرعة في القصة القصيرة ، بل إنه في الغالب أن تكون القصة القصيرة – كلما قصر طول نصها – مؤقتة كنغمة واحدة بضيق مساحتها ، وهو ما لا تقبله الرواية التي يؤدي اتساع مساحة النص فيها إلى استحالة تقبلها لفكرة النغمة الواحدة ، ناهيك عن كونها أصلاً تحفل ـ في الغالب ـ بالعديد من الشخصيات والأحداث ، وتعدد الخطابات بما لا يسمح بوحدة السرعة كما في القصة القصيرة التي تضيق فيها المساحة ويقل عدد الأحداث وعدد الشخصيات .

سرعة السرد في القصة القصيرة :

يمكننا – إذن – أن ننظر إلى سرعة السرد في القصة القصيرة بوصفها إحدى العناصر ذات الأهمية البالغة

---

[٤] جيرار جينيت : خطاب الحكاية – سبق – ص ١٠٢.

في تكوين بنية سردية ، وجمالية خاصة بالقصـة القصـيرة ومميزة لها نوعيا عن باقي فنون السرد .

وقد أشرنا إلى إمكانية قياس هذه السرعة عن طريق النظر إلى التناسب بين حدين أحدهما زمني ، وهو الزمن المفترض فيه وقوع أحداث القصة ، والآخر مكاني دال على زمن ، وهو طول النص السردي . وهو الأمر الذي يجعلنا ننظر إلى سرعة النص السردي على أنها – وإن كانت تحيل على قياس خارجي يتكئ على الزمن الواقعي في أحد حدود المعادلة وهو مساحة النص ، فإنها تمنحنا رؤية شبه دقيقة حول آليات تكوين النص القصصي ، حيث ستكون " هذه الاعتبارات الكمية مستكملة بواسطة دراسة أكثر كيفية " [(5)] . تعتمد في الأساس على كيفية ظهور الآليات المؤدية لتسريع النص أو إبطائه داخل النص القصصي ، وكذا كيفية ارتباط هذه الآليات بما سواها في النص .

وإذا كانت القصة القصيرة تعد – داخل مجال الفنون السردية – هي النوع الأشد ارتباطًا بالذات ، وداخلها فإنه من

---

(5) GENETTE , P. ٣٥

المتوقع أن تفرز هذه السمة إيقاعا نصيا ، إن لم يكن أشد بطءا فهو على الأقل أكثر موازاة لإيقاع القصة ، فالقصة القصيرة من هذا المنطلق لا تهدف إلى نقل الأحداث ، بل وصفها ، وهو ما يفرض على القصة القصيرة تعاملاً خاصا مع لغة السرد ، وإن استهدف التكثيف ، فإن الطاقة الوصفية الكامنة داخل هذا التعامل تؤدي إلى وجود نوع خاص من الإيقاع السردي يرتبط بزاوية الرؤية، والأهداف التي يتبناها السارد في مسرودته ، وهي الأهداف التي ستؤدي إلى وجود اختلافات كبرى بين الإيقاعات السردية في القصص القصيرة بين التوقيف الكامل ، واستخدام الفجوات السردية ، وهو الأمر الذي يحتاج – كما أشار جينت – إلى دراسة أكثر ارتباطا بالنصوص على المستوى التطبيقي التحليلي .

وهو الأمر الذي يردنا – بالتالي – إلى أهمية طبيعة الأحداث التي يمتلئ بها الزمن في الإحساس بطول هذا الزمن أو قصره ، وهو ما أجمع عليه الكثيرون من دارسي الزمن بمستوياته ، وما يمكن أن ننطلق إليه بداية من فكرة الوجود داخل المجال ، حيث ترتبط نظرة الشخصية ، وإحساسها بالزمن ، بالوصف الذي يصل إلى المتلقي ،

ويسهم في إيجاد بنية زمنية مترابطة في العمل السردي ، وهو ما ألمح إليه – بصورة ما – جورج لوكاتش حين أشار إلى أن " أي وصف لا يشتمل على نظرة شخصيات العمل الأدبي إلى العالم لا يمكن أن يكون تاما ، فالنظرة إلى العالم هي الشكل الأرقى للوعي "[٦] ، حيث تتجلى نظرة الشخصيات هذه التي يشير إليها لوكاتش في المكون الذاتي لبنية النص في القصة القصيرة ، هذا المكون الذي سيصبغ الأحداث برؤية الشخصية ، ليصبح انطباع الشخصية عن الحدث هو البؤرة التي يقوم عليها السرد ، ومن ثم يكون طول الزمن أو قصره مقاسا على إحساس هذه الشخصية في الأساس .

إن فكرة مركزية الشخصية ، ورؤيتها داخل القصة القصيرة تعد عنصرا ذا أهمية كبرى في القصة القصيرة ، خلافًا عن الرواية المعتمدة على الحس الاجتماعي التاريخي ، ـ وهو ما يردنا إلى مقارنات شكري عياد التي أسلفنا الإشارة إليها ـ غير أن هذه الفكرة ستكون ذات أهمية بالغة

---

[٦] جورج لوكاتش : دراسات في الواقعية – سبق – ص ٢٥.

على مستوى المشهد القصصي ، حيث قياس توازي الأفعال في النص و مدتها ، مع الأفعال كما يفترض لها أن تكون ، وهو ما سيؤثر فيه الاستخدام اللغوي لوصف هذه الأفعال بحيث تكون " القصة التي تحكى لنا عن طريق اللغة لا تترك فينا كقراء مجرد انطباع عن القواعد و القوانين اللغوية ، بل تترك فينا في المقام الأول انطباعا خاصا عن الأحداث و الوقائع " [٧] .

غير إن هذا التركيز على الشخصية سوف تتراجع أهميته حين النظر إلى الآليات التي يستخدمها السرد لزيادة وتيرة سرعة النص ، حيث إن آلية الفجوة السردية مثلاً ، لا يمكن تصورها بدون قوة خارج السرد تقوم بتحريكها واستخدامها في مكانها الخاص داخل النص ، وهو الأمر الذي يستتبع تصور زمن خارجي بالسارد ، على اعتبار أنه يمثل ذلك الوعي المنظم لخطاب السرد ، وهو الوعي الذي

---

[٧] حميد لحمداني : النقد النفسي المعاصر - تطبيقاته في مجـال السرد – منشورات . دراسات سال – سيميائية أدبية لسانية (سال) – الدار البيضاء – ط . ١٩٩١ – ص ١٦.

يسخَر نفسه من أجل تحقيق استراتيجيات السارد التي يتأسس عليها ذلك الاستخدام الخاص للزمن السردي .

وعلى هذا الأساس فإن دراسة سرعة النص السردي في القصة القصيرة لا تقوم – حسبما ترى الدارسة – على مجرد قياس ذلك التناسب بين سرعة الحدث في الواقع ، وديمومته في الكتابة / النص ، بل إن الأمر الأكثر أهمية يتجلى في ذلك الإيقاع الذي ينتج عن استخدام تقنيات – لغوية وسردية - تؤدي إلى وجود إحساس واضح لدى القارئ بسرعة مرور الزمن أو بطئه ، وهي الآليات التي – فيما نرى – تؤدي إلى وجود فارق واضح ، هو ذلك الفارق التغريبي بامتياز ، والمؤدي إلى صنع إحساس بأن النص المقروء ليس عرضا لحياة كاملة ، أو حتى مشهد كامل ، بل هو وصف لانطباعات الشخصية أو السارد حول هذه الحياة أو ذلك المشهد ، لكنه الوصف المؤسلب إلى هذه الآليات – بوصفها واحدة في كل فنون السرد – فإن استخدامها المغاير في القصة القصيرة لما هو في الرواية سيؤدي بنا إلى استخلاص سمات نوعية خاصة بالقصة القصيرة ، بما يقوم على المميز

الأصلي الذي تتحرك من خلاله ، ألا وهو ضيق المساحة النصية وقصر المدى الزمني .

ومن هنا يمكننا البدء بالنظر إلى الآليات التي تستخدمها القصة القصيرة من أجل إبطاء سرعة النص ، آخذين أمثلة تطبيقية من القصص القصيرة المصرية في الستينيات .

أولاً : إبطاء سرعة النص :

ذكرنا سلفًا أن القصة القصيرة لا تهدف إلى نقل أحداث في الأساس ، بل تهدف إلى وصف هذه الأحداث ، أو على الأقل وصف انطباعات الشخصيات عن هذه الأحداث . وكلمة وصف هنا ستنتج تعاملاً لغويا خاص للقصة القصيرة مع مكوناتها ، حيث يبدو الدوران حول اللحظة – بوصفها مكونا أساسيا – واحدا من أهم مقومات القصة القصيرة ، وهو الدوران الذي ستقوم القصة القصيرة من خلاله بالإبطاء من وتيرة ورود الأحداث ، أو إيقافها تماما ، وهو الأمر الذي يؤكده هينكل حين يقول : " تأتي القصة القصيرة بدورها في أواخر القرن التاسع عشر لتكون أحد الأشكال التي تنهض على أساس استمرارية التجربة ، لقد وصفها

الكاتب البريطاني أ.م .فورستر بأنها شريحة مجتزأة من امتداد الزمن " [٨] ، وهذا الاجتزاء يتم بالتركيز / التبئير على هذه الشريحة بحيث تتم رؤيتها من جوانبها كافة ، أو على الأقل – أكثر جوانبها إشراقًا وجمالية .

من هنا ستبدو لنا أهمية الإبطاء النسبي لسرعة السرد في القصة القصيرة ، حيث يقوم هذا الإبطاء على استخدام خاص لعناصر السرد ، وآلياته ، بما يمنح النص تميزه ، وبنيته الخاصة ، وهو ما يمكن ملاحظته من خلال النظر إلى الآليات التي تسهم في إبطاء هذه السرعة ومنها :

١ ـ الوصف :

لنفترض منذ البداية إن أي نص سردي ، يهدف إلى نقل الأحداث ، ويعتمد على السرد فقط هو نص يعتمد على سرعة نسبية عالية ، ذلك لأنه يستخدم انتقالات بين الأحداث عن طريق فجوات زمنية حتى لا يكون متخما بأحداث لا ينبغي من وجهة النظر الفنية أن تكون مذكورة في النص

---

[٨] روبرت – ب – هينكل : قراءة الرواية – سبق – ص ١١٩.

نظرا لعدم أهميتها بالنسبة للبنية التي يريد السارد إنشاءها ، وهو الأمر الذي يجعلنا نرى من تسريع النص قاعدة ، يتم الخروج عليها بآليات تسهم في الإبطاء جزئيا – على الأقل – من سرعة السرد ، ومن أهم هذه الآليات الوصف ، وهو تلك الآلية التي يعول عليها الكثيرون من دارسي السرد ، غير إنه من الضروري التأكيد على أن تلك النظرة لن تحاول تعميم سرعة واحدة أو إيقاع واحد على نص بكامله – اللهم إلا في بعض الحالات القليلة – وأن استخدام الآلية – سواء للإبطاء أو للتسريع – سيقوم بصنع هذا الإحساس الزمني مرحليا داخل النص السردي .

يعول جينيت كثيرا على الوصف ودوره في النص السردي ، فهو يقرر بداية أنه " لا وجود لفعل منزه كليةً عن الصدى الوصفي لذا نستطيع القول بأن الوصف أكثر لزوما للنص السردي ، ذلك لأنه أسهل علينا أن نصف دون أن نحكي من أن نحكي دون أن نصف " [٩] ، بحيث يقوم الوصف بدور حيوي بالغ الأهمية في بناء النص السردي ،

---

[٩] جيرار جينيت : خطاب الحكاية – سق – ص ٧٦.

بل إنه يبالغ في أهمية هذا الدور إلى الحد الذي يجعله لازما لكل نص سردي ، فالنص السردي - لديه - لا يقوم بلا وصف ، وهو الأمر الذي يجعلنا ننظر بذات الأهمية إلى آلية الوصف باعتبارها " حالة سكون تهدف إلى إعطاء تقارير لغوية عن أشياء وأشخاص في وجودها المحض خارج أي حدث وخارج أي بعد زمني" [١٠] ، وهو ما يجعل من ارتباط الوصف بالقدرة على التحليل ، والتواصل عبر اللغة أمرا حتميا ، ومؤديا في الوقت ذاته إلى إسباغ سمة جمالية على لغة السرد ، غير إن هذا التلازم بين الوصف والسرد يؤدي - كذلك - إلى إيجاد إيقاع خاص بالنص ، زمانية متخيلة يمنحها الوصف سماتها الخاصة كذلك ، حيث سيبدو الوصف - من ناحية أخرى - تدخلاً واضحا من قبل السارد ، تدخلاً يعوق مجرى السرد ، يوقفه ويبطئ من وتيرته لصالح التبئير على الموصوف ، بما يؤدي إلى إيضاح هذا الموصوف من جهة ، وإلى إعاقة الدور الإيهامي للسرد من جهة أخرى ، حيث سيبدو صوت السارد / الواصف واضحا بما يخرج عن

---

[١٠] أيمن بكر : السرد في مقامات الهمذاني – الهيئة المصـرية العامة للكتاب – سلسلة دراسات أدبية – القاهرة – ١٩٩٨ – ص ٣٧.

دائرة السرد ، أو تعليق خط السرد لصالح وصف أحد مكوناته ، وهذا على عكس ما يراه البعض من تداخل المشهد والفقرات الوصفية من أجل القيام بالإيهام بواقعية المسرود .[11]

من ناحية أخرى فإن جيرالد برنس يوسع من دائرة الوصف في تعريفه له بأنه " عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والحوادث المجردة من الغاية والقصد في وجودها المكاني عوضا عن الزمني ، وأرضيتها بدلا من وظيفتها الزمنية "[12] . بحيث يخرج الوصف إلى إمكانية وصف

---

[11] راجع في ذلك : محمد السيد محمد إبراهيم : بنيـة القصـة القصيرة عن نجيب محفوظ – دراسة في الزمان والمكـان – الهيئـة العامة لقصور الثقافة – سلسلة كتابات نقدية – رقم ١٤٣ – القاهرة – ٢٠٠٤ – ص ١٥١ ، حيث يبدو التداخل لديه واضحا بـين المشـهد والوصف ، وحيث يقرر إن وظائف المشهد هـي الإيهـام بـالواقع ، والوظيفة الوصفية ، والوظيفة السردية ، وهو الأمر الذي يبـدو فيـه التداخل واضحا بين الوصف والسرد والمشهد كما يبدو فيه التوتر بـين وظائف كل منها .

[12] جيرالد برنس : المصطلح السردي – ترجمة عابد خازنـدار – مراجعة وتقديم محمد بربري – المجلس الأعلى للثقافة – المشروع

الحوادث – خلافًا عن جينيت – غير إنه يتفق في الوقت ذاته مع جينيت على أن للوصف أهمية مضمونية تيمية في العمل السردي فقط ، وهو ما يمكن أن ننظر فيه على أساس ما أسلفناه من دور الوصف في زمنية السرد بما يمنحه أهمية تقنية ، ناهيك عن أهميته المضمونية المشار إليها . فالوصف تبئير على جزء من أجزاء السرد ، بما يمنح تفصيلات هذا الجزء أهمية كبرى ، أو كما تشير جوناثان كولر إلى أن " القصة تكون مبأرة من خلال ميكروسكوب كما لو كانت متابعة بطريقة بطيئة سرد الأحداث بتفصيل كبير " [(١٣)] ، هذه الطريقة البطيئة الناتجة عن التركيز على تفصيلات الحدث ، رؤيته مشرحا ومفتتًا تحت الميكروسكوب هي ما تجعل التفصيلات ذاتها عامل إبطاء .

القـومي للترجمـة – رقـم ٣٦٨ – القـاهرة – ٢٠٠٣ – مـادة DESCRIPTION - ص٥٨

[(١٣)] جوناثان كولر : مدخل إلى النظرية الأدبية – ت:مصـطفى بيومي عبد السلام – المجلس الأعلى للثقافـة – المشـروع القـومي للترجمة –رقم ٥١٤ – القاهرة –٢٠٠٣- ص ١٢٤ .

وهو الأمر الذي يناقضه مراد مبروك حين يعول على طبيعة العصر السريعة في أنها وسمت القصة بالسرعة ، فأصبح بناء القصة يعتمد على التفتيت الحدثي وعلى النقلات السريعة ، والقطع وعدم الاستمرار من خلال تلاشي أدوات الوصل والعطف[١٤] . وهو ما يمكن رده بتلك القصص القصيرة – في المرحلة ذاتها – التي استخدمت الوصف والوقف كثيرا على اعتبار أنهما آليتين زمنيتن على درجة من الأهمية ، وعلى اعتبار أن التواقت هو نوع من الإبطاء – كما سيأتي بعد حين - ، بل إن ظاهرة التفتيت التي تحدث عنها هي ـ في أهم نتائجها ـ نوع من إسباغ البطء على الحدث ، باعتبار تدخل السارد ، وبالنظر إلى الشكل التأملي الملازم لصيغة التفتيت ، وهو ما أكده – مناقضا لنفسه – بعد ذلك بقليل حين أكد على طغيان التحليل في القصة القصيرة –

---

[١٤] راجع في ذلك : مراد عبد الرحمن مبروك : الظواهر الفنية في القصة القصيرة المصرية – مـن ١٩٦٧ حتـى ١٩٨٤ – الهيئـة المصرية العامة للكتاب – سلسلة دراسات أدبية – القاهرة – ١٩٨٩ – ص ٦٠.

في المرحلة نفسها – على الانسجام .[١٥] فالتحليل صنو الإبطاء والتأمل .

وأيا كان الأمر فإن الوصف – باعتباره آلية زمنية بامتياز – قد ظهر في القصة القصيرة في عدة صور أسهمت – عبر تعامل القصة القصيرة الخاص معها – في ما يمكن أن نعده تصورا خاصا لبنية الزمن في القصة القصيرة ، ويمكن تلخيص هذه الصور التي ظهر بها الوصف في القصة القصيرة ، فيما يلي :

وصف المكان

يعد المكان واحدا من أهم مكونات النص السردي ، فهو – بداية – مسرح الأحداث ، والإطار الذي تدور فيه ، وإذا كان جينيت قد أشار – كما اقتبسنا منه – إلى تفضيل الزمان على المكان في تكوين النص السردي ، فإن وجود المكان يعد إشارة ذات دلالة مهمة على مستوى بنية النص السردي عموما .

---

[١٥] راجع مراد مبروك : المرجع السابق – ص ٦٩.

وقد اكتسب المكان قيمة أكبر من حيث ارتباطه بالزمان في الدراسات الفيزيائية الحديثة ، منذ ظهور النظرية النسبية وبدء طرح فكرة اتصال الزمان والمكان في مفهوم الزمكان ، حيث " لا ينبغي أن تصدمنا فكرة النظر إلى الزمان بوصفه بعدا رابعا شبيها على نحو ما بأبعاد المكان بغرابتها ، فالأشياء المادية – على كل حال – طول وعرض وارتفاع كما أنها توجد لفترة متناهية من الزمان "[(١٦)] وهو الارتباط الذي غير كثيرا من نظرة السرد إلى المكان ، فلم يعد – في النصف الثاني من القرن العشرين – مجرد إطار للحوادث ، بل بدأت في الظهور صورته العضوية ، وخاصة على مستوى نصوص السرد ، بحيث صار معبرا عن حالة سردية شديدة الخصوصية في كل مرة يظهر فيها في السرد ، ولعل في قصة يوسف الشاروني **لمحات من حياة موجود عبد الموجود** ما يمثل ذلك الظهور العضوي للمكان في السرد ،

[(١٦)] إيين نيكلسون : الزمان المتحول – من كتاب فكرة الزمـان عبر التاريخ – كولن ولسن وآخرون – ت:فؤاد كامل – سلسلة عـالم المعرفة رقم ١٥٩ – المجلس الـوطني للثقافـة والفنـون والآداب – الكويت – مارس ١٩٩٢ –ص ٢٠٨.

والتعبير عن مكونات الشخصية ، ففي هذه القصة يرصد الشاروني المكان السردي بالشكل الذي يدل على الجوانب الخفية للشخصية ، وبما يتماثل مع حالة الفصام / الازدواج التي يعانيها بطل القصة ، موجود عبد الموجود – مدرس الفلسفة الخائف من كل شئ خوفًا وجوديا ناتجا عن ضلوعه في علاقة محرمة مع أم زوجته ، وهي العلاقة التي أدت بزوجته – حين اكتشفتها – إلى الانتحار ، فهو برئ ومتهم ، ويعاني من ازدواجيه مهيمنة على حياته ، بدت في بداية القصة في رصد الشاروني لأثاث غرفة البطل البسيط ، حيث يقول – هو نفسه - عنه : " ليس في غرفتي أثاث كثير : مقعد أجلس علي قاعدته وأعلق بذلتي على مسنده ، منضدة للكتابة والأكل ، كنبة كان يجلس عليها ضيوفي نهارا ، وأنام عليها ليلاً ، كوب أشرب فيه أحيانًا وأضع فيه أزهار البازلاء التي أحبها أحيانًا .. كل شئ مزدوج الفائدة في غرفتي "(١٧)

---

(١٧) يوسف الشاروني : الأعمال القصصية الكاملة – الجزء الثاني – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٣ – قصة لمحات من حياة موجود عبد الموجود – ص ٣٠ ، والقصة من مجموعة الزحام الصادرة عام ١٩٦٩ في طبعتها الأولى . وراجع

. حيث يبدو المكان متشكلاً حسب القيم التي تنبني عليها الشخصية السردية ، ومعبرا بصورة واضحة عن مكونات هذه الشخصية ، وهو الأمر الذي أشار إليه صلاح صالح قائلاً إن : " الكاتب يشكل المكان وفق تشكيل دواخل شخصياته وعوالمهم النفسية .. فنجده في أحيان كثيرة مرتبطًا بالحياة الداخلية للشخصيات ، حيث ترتبط الطبيعة في هذه الحالة مع النفس بتقلباتها كافة ، و نجد أن الحركة في المكان تجسد الحركة الباطنية لدواخل النفس على كافة المستويات " [١٨] وهو الأمر الذي يتميز به التعامل القصصي الحديث مع المكان كذلك .

إن الوجود العضوي للمكان في السرد بوصفه عنصرا على درجة من الأهمية ، و إن بدا منطلقًا مهما لدراسة

كذلك : يمنى طريف الخولي – إشكالية الزمان في الفلسـفة والعلـم – مجلة ألف – مجلة البلاغة المقارنـة – العـدد التاسـع – الجامعـة الأمريكية بالقاهرة ١٩٨٩-ص ١٢ حيث تقرر إن الزمـان والمكـان متقاطعان بوصفهما إطارا للوجود .

[١٨] صلاح صالح : قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصـر –ط١ دار شرقيات- القاهرة١٩٩٧ – ص٥٦.

القصة القصيرة ، فإن ما يهمنا هنا هو أثر الوصف المكاني الذي يظهر في صورة مقاطع كاملة ، أو جمل ، على لسان السارد ، أو الشخصية ، و أثره في إيجاد إحساس مختلف بسرعة النص السردي ، وهو ما يجعلنا ننظر إلى آلية وصف المكان بوصفها آلية زمنية ، وهو ما يمكن النظر إلى أمثلة دالة عليه من القصة المصرية القصيرة في الستينيات .

ذكرنا إن وصف المكان له دوره المهم في القصة القصيرة من حيث وجوده المختلف عن مثيله في باقي الفنون السردية ، ولنا – الآن – أن نقسم الطرق التي يظهر بها هذا الوصف من حيث الصوت السردي الذي يقوم به ، فوصف المكان يظهر عبر طريقين : الأول أن يقوم به صوت السارد العليم ببواطن الأمور ، حيث التبئير من الخارج ، و الثاني يقوم به صوت الشخصية الساردة بضمير الأنا .

١ - الوصف بصوت السارد العليم في افتتاح القصة

يبدو وصف المكان عن طريق هذا الصوت قريبا من النمط التقليدي السرد عموما ، وهو الأمر الذي يتضـح فـي

السرود التقليدية التي تبدأ عادة بوصف المكان الذي ستدور فيه أحداث الرواية أو القصة ، وصفًا تفصيليا – ربما نومئ إلى المقدمات الوصفية في روايات دوستويفسكي مثلاً ، أو حتى – على مستوى القصة القصيرة إلى قصة محمد تيمور الشهيرة " في القطار" التي تبدأ بوصف تزييني للمكان .

غير إنه من الملاحظ أن مساحة الوصف الافتتاحي تتقاص في القصة القصيرة لتلتقط من أركان المكان وجوانبه ماله أثر في سير الأحداث .

فقصة **ساق** لعز الدين النجيب ، تبدأ بفقرة افتتاحية على لسان السارد العليم ، يصف فيها المكان من منظر بانورامي : " كانت محطة الأتوبيس لا تخلو لحظة واحدة من الناس ، والوجه الواحد لا تراه واقفًا أكثر من دقيقة لتخطفه عربة و تنطلق كالصاروخ في الشارع الكبير الذي يمور بالحركة "[(١٩)] ، وهذا الوصف البانورامي للمكان ، الذي يتكرر بالصورة التي يصبح معها ظاهرة في العديد من القصص

[(١٩)] عز الدين نجيب : أيام العز – الدار القومية العربية للثقافة والنشر - ط١ – يناير ١٩٦٢ – القاهرة – قصة ساق – ص ١٢٨.

القصيرة – على اختلاف اتجاهاتها – يعد منطلقًا للنص ، فهو يصف المسرح بكامله توطئة لأن تقترب بؤرة العدسة أكثر فأكثر ليضيق مجال الرؤية ، وهو ما يتضح هنا في الفقرة التالية الوصفية كذلك ، والتي تركز على الشخصية : " وصبي في حوالي العاشرة يرتدي جلبابا مهلهلاً .. يحمل كمية من الصحف يحوم بها حول الواقفين على المحطة وينتقل منها في سرعة وبإحدى رجليه عرجة " [٢٠] وهذا الانتقال بين العمومية والتخصيص يعد إحدى مظاهر وجود السارد العليم المتحكم في مجريات السرد ، والمتعامل بدقة مع كل مكونات المشهد القصصي ، بادئًا من الخارج منتهيا بما يمس الشخصية / الذات في أزمتها التي تعالجها اللحظة القصصية . وهو ما يتكرر في قصص مثل " حكايات لرجل فوق السطح " لمحمد البساطي ، التي تبدأ بقوله : " كانت الأشجار صغيرة مهشمة الفروع وكانت تبدو غر مطمئنة في ذلك المكان العاري خلف البيت " ، ثم يلي ذلك التركيز على الشخصيات : " كان الأطفال العرايا يندفعون فجأة وعادة بلا

---

[٢٠] عز الدين نجيب : المرجع السابق – الصفحة نفسها .

سبب ويكمنون أسفلها في دوائر الظل الضيقة " [٢١] ، وهو الأمر الذي يجعلنا نطرح سؤالنا هاهنا ، وهو ماذا تعني هذه الآلية بتركيبها هذا وكيف تؤثر على البنية الزمنية للقصة ، أو بالأحرى كيف يكون الوصف عاملاً – حال وجوده في افتتاح النص – في وجود تخيل لسرعة مخصوصة للقصة القصيرة ؟ .

ومن الضروري للإجابة على مثل هذا السؤال أن نلقي نظرة على تعريف جيرالد برنس للشكل المكاني بأنه : " نوع من التنظيم ينتج في السرد حينما يجري التخلي عن الطرق

---

[٢١] محمد البساطي : حديث من الطابق الثالث – سبق – قصـة حكايات لرجل فوق السطح – ص ١٤١.

* ويعرف برنس الوصف بأنه عرض وتقديم الأشياء والكائنـات والوقائع والحوادث المجردة من الغاية والقصد في وجودهـا المكـاني عوضا عن الزماني ، و أرضيتها بدلاً من وظيفتها ، و راهنيتها بـدلاً من تتابعها ، وهو تقليديا يفترق عن السرد والتعليق .. وهـو تعريـف دقيق للوصف غير إننا اخترنا الدخول إلى موضوعنا عن طريق الشكل المكاني مما يتحقق فيه من عناصر الوصف الذي تشير إليـه ، راجـع جيرالد برنس – المرجع نفسه – ص ٥٨.

المنطقية الزمنية العادية للسرد ويتم تفضيل الطرق التي يتم فيها إيثار الشعر غير السردي ، ومع الشكل المكاني فإن الحركة الزمنية للوقائع تتوقف ويتوجه الاهتمام لعلاقات التماثل والتضاد والتدرج والتكرار بين عناصر الواقعة والدلالة التي تنشأ من هذه العلاقات [٢٢] ، ونرى أن هذا التعريف يحقق كثيرا من عناصر الوصف الذي نتحدث عنه ، فهو يتخلى عن زمنية السرد التعاقبية لصالح ما هو شعري – جمالي- وصفي ، وأن الحركة الزمنية للأحداث تبدو متوقفة – ولو للحظة – كما تبدو أهمية العلاقات بين مفردات المشهد أو المكان الموصوف .

ومن هنا فإن الفقرات الافتتاحية لوصف المكان على لسان السارد العليم في مثل هذه القصص تصنع سرعة نصية تساوي صفرا تعد هي نقطة انطلاق النص إلى سرعته ، ومن الصعب تصور وجود هذا الوصف بصورته البانورامية تلك خارج نمط السارد العليم الذي تتاح له الرؤية من خارج النص كاملة ، وبصورة تسمح له بإيجاد منطلق من ذلك

---

[٢٢] جيرالد برنس : المصطلح السردي – سبق – ص ٢١٥ .

الوجود المشهدي ، يعتمد على التجاور بين العناصر المكونة للمشهد ، غير إن تمثيل السرعة بصفر له مكانته المهمة من حيث هذه الفقرات الوصفية هي افتتاح النص أو بدايته ، فكأننا به رمزا لبداية الحركة من الثبات ، ذلك النموذج الموحي

– بصورة ما – بسيطرة السارد على حكاية كاملة من البداية إلى النهاية ، فهي إذن محاولة لتعويض الشكل الاجتزائي الذي يتحكم في نظرتنا إلى القصة القصيرة ، بإيهامنا بأنها قصة كاملة منذ بدايتها ولعل ما يدعم هذا الافتراض – كذلك – هو تدعيم الفقرات الافتتاحية التي تصف المكان بفقرات تليها مباشرة لوصف الشخصية .

ففي فقرات وصف الشخصية نحس باقتراب مـا إلـى الداخل ، بتبئير على الداخل ، وبحركة ما ذات وتيرة – هي بأي حال أسرع من الصفر – وهو ما يتأكد عند النظر إلـى تلك الفقرة من قصة **ساق** لعز الدين نجيب – والتـي سـبق الإشارة إليها – التي تصف شخصية الفتى الذي يتنقل بـين المحطة والشارع حاملاً الصـحف ، وهـو يجـري بسـاقه العرجاء .. حيث يبدو تتابع الأفعـال أعلـى مـن الفقـرة الافتتاحية التي تسبقها والتي تصف المكان من الخارج / من

أعلى ، إنه الانتقال السلس الواجب في تلك المساحة الضـيقة بين سرعة تساوي صفرا وبين السرعة التي سيتخذها النص في انطلاقه السردي عن طريق التوسط بسـرعة مناسـبة ، وهو أمر يبدو – على كثرة استخدامه – ظاهرة في العديـد من القصص التي يتم سردها عبر صوت الراوي العليم.

وفي ذلك العديد من الأمثلة منها : **على الحدود** لسليمان فياض ، والتي تبدأ بفقرة تعتمد على فعل سردي وحيد : " حدق الحارسان في بعضهما طويلا " ، تليها فقرة وصفية لما يحيط بهذين الحارسين : " كان كلاهما جالسا في كوة المخفر الخشبي مدليا ساقيه ، واضعا مدفعه الرشاش على فخذيه . كانت الشمس تتألف في السماء وظلال الأشياء صارت عمودية تحتها تماما . وأخذت أشعتها تلهب قدمي الحارسين .. " [(٢٣)] ، وهو ما يتواتر في العديد من قصص سليمان فياض التي تنحو إلى وصف المسرح الدرامي للأحداث بصورة سينمائية تستخدم أوصاف الضوء واللون ، و يمكن وصفها بالتقليدية التي لا تجد ارتباطًا عضويا

[(٢٣)] سليمان فياض : مؤلفات سليمان فياض – سبق – ص ٩١.

بالأحداث ، غير إنها تبقى مؤثرة في إطار وجود ذلك الانطلاق من سرعة الصفر .

وتتراوح فقرات الوصف على لسان السارد العليم في افتتاحية القصة بين الطول والقصر ، غير إنه من المهم الإشارة إلى القيمة الاستقلالية التي يتخذها الوصف الافتتاحي ، من حيث عدم الارتباط عضويا بالأحداث التي تليه وهو الأمر الذي جعله يفقد الدرامية – حسبما يشير جينت .[٢٤] وهو الأمر الذي يمكن أن نراه لدى إدوار الخراط في قصته **آخر السكة** التي تطول فيها فقرة الوصف الافتتاحية للمكان ، والشخصية داخله – على الرغم من عدم تقديمه لهذه الشخصية بوضوح – لتصل إلى صفحة كاملة من إحدى عشرة صفحة تكون القصة ، وهو ما يجعل من هذه الصفحة

---

[٢٤] راجع في ذلك : جيرار جينت : خطاب الحكاية – سـبق – ص ٧٧ – حين يؤكد إن الوصف وهو يستقل بنفسه قـد فقـد – دون أدنى شك – ما ربحه من حيث أهميته الدرامية . وهو ما يجعـل مـن جينت في حال إشارته إلى أهمية الوصف في النصوص السردية يفرق بين واحد عضوي وآخر تزييني ، غير إن هذه التقسـيمات – حسـبما نرى – تظل في إطار رؤية جينت للرواية كما سبق وأشرنا .

الكاملة مجرد تأمل في فضاء المشهد السردي ، وليس لها من إشارة سوى ما يمكن فهمه من قيم أو دلالات يشير إليها صوت السارد/ الواصف بصراحة حسن يقطع السيل الوصفي الممتد لديه بعبارة : " تأخر الترام " ويضعها وحدها في سطر لتكون حدا لضخامة تلك الفقرة الوصفية ، وإيذانًا ببدء حركة السرد وسرعته (٢٥)

إن الوصف – كما يشير إليه جيرار جينت – هو صنو التأمل ، وهو لازم لأي سرد ، فالسرد " يشدد على المظهر الزمني – أما الوصف فهو على العكس من ذلك نظرا لأنه يركز على أشياء وكائنات منظور إليها في دائرة تواقتها .. ففي إمكان هذين النمطين من الخطاب التمظهر كتعبير عن موقفين متناقضين من العالم والوجود ، أحدهما أكثر حركة والثاني أكثر تأملاً " (٢٦) وهذا الشكل التأملي الذي يشير إليه جينت هو في الواقع أشد التصاقًا بموقف سارد يرى الأحداث فهو يبدأ من أيسر الطرق عليه ألا وهو الوصف لكي يخلق

(٢٥) راجع : إدوار الخراط : آخر السكة – جاليري ٦٨ ـ عـدد القصة المصرية القصيرة – سبق – ص ٢٥.

(٢٦) جيرار جينت : خطاب الحكاية – سبق ص ٧٧.

لنفسه مساحة يتأملها في سكونها قبل أن يبدأ رصد الأحداث داخلها ، وهو الأمر الذي يجعلنا نؤكد على التصاق الفقرات الافتتاحية الوصفية في القصة القصيرة – في الأغلب الأعم – بنمط السارد ذي التبئير الخارجي، العليم ببواطن الأمور ، وبحيث لا يبدو الوصف للمكان تزيينيا صرفًا ، بل تصبح وظيفته الأولى تقنية تتعلق بالطريقة – السرعة التي يحاول السارد أن يرى الأحداث عن طريقها ويرويها . وهو الأمر الذي يمكن ملاحظة تواتره في العديد من الأمثلة : **الأب** لبهاء طاهر ، و **حارس المقبرة** لأبي المعاطي أبو النجا ، و **المكان** لمحمود البدوي .

إن الدور الذي يؤديه الوصف الافتتاحي للمكان إذن هو – في الأساس – دور تقني يسهم في خلق تصور عن نقطة الانطلاق إلى داخل السرد ، وغالبا ما لا يكون له ارتباط مضموني بالأحداث اللهم إلا في القليل من القصص التي توحي أبعاد المكان الموصوف فيها بأزمة ما ، وهو ما يقل على لسان السارد العليم ، ويكثر في القصص المسرودة بلسان الشخصية .

٢ ـ وصف المكان على لسان الشخصية الساردة داخل القصة :

يعد وصف المكان على لسان الشخصية الساردة واحدا من أهم آلياتها لإيضاح نظرتها إلى أحداث القصة بكاملها وأزمة وجودها داخلها ، ولذلك فإن لهذا النوع من وصف المكان دور عضوي واضح إذا ما قورن بسابقه ، كما أنه يتراجع في الغالب عن موقع الصدارة الافتتاحي ليتم استخدامه عبر وجوده داخل النص القصصي مسهما في تصاعده دراميا ، وخالقًا لنمط زمني يتراوح بين السرعة والإبطاء بالقدر الذي يمنح خط السرد في النص حيوية ذات طابع خاص .

وتعد فقرات الواصف داخل القصة – كذلك – إحدى التقنيات السردية التي يتواتر استخدامها في كل الأنواع السردية ، غير إنه من المهم أن نلفت النظر إلى قصر هذه الفقرات في القصة القصيرة ، بما يمكن أن نصفه بأنه إشارات وصفية ، تحقق أعلى قدر ممكن من الإشارية ، وفي الوقت ذاته تحافظ على نمط من التكثيف ، في الوقت الذي تبدو فيه محيلة إلى داخل الشخصية ، وفي تخلل هذه

الإشارات لخط السرد ما يخفف من حدة التتابع السردي وفي الوقت ذاته يسهم في إنتاج سرعة خاصة للنص السردي تتواءم مع رؤية الشخصية لوجودها داخل الأحداث . إنها إذن فقرات ذات طبيعة خاصة يشير إليها جينت بقوله : " اللغة السردية تتميز على هذا النحو بنوع من التطابق الزمني مع موضوع الوصف ، على العكس من اللغة التي تكون في هذا الوصف لغة خصوصية بشكل لا رجعة فيه "[(٢٧)] . من هنا سيبدو لنا الفارق واضحا بين الوصف في افتتاح القصة القصيرة ، الذي يهتم برسم صورة عامة للمكان ، والوصف المتخلل للقصة ، وهو الذي يركز على إبراز رؤية الشخصية لهذا المكان من خلال رؤيتها للأحداث ، بل إن هناك من يعد رؤية الشخصية عنصرا ضروريا لا يتم الوصف بدونه ، يقول جورج لوكاتش : " إن أي وصف لا يشتمل على نظرة شخصيات العمل الأدبي إلى العالم لا يمكن أن يكون تاما ، فالنظرة إلى العالم هي الشكل الأرقى للوعي " [(٢٨)] ، وهو الأمر الذي يجعلنا نولي أهمية كبرى لتلك التقنية حين ترد

[(٢٧)] جيرارجينت : خطاب الحكاية – سبق – ص ٧٨.

[(٢٨)] جورج لوكاتش : دراسات في الواقعية – سبق – ص ٢٥.

على لسان إحدى شخصيات القصة ، أي حين يكون وصف العالم قادما من داخله .

من ناحية أخرى فإن النص السردي حين يبدأ نفسه بالسرد فإن وتيرة توارد أحداثه تبدو متسارعة – كما أسلفنا الإشارة – حتى في تلك الفقرات التي يستخدم فيها استرجاعا سرديا ، ولو تصورنا استمرار القصة القصيرة على هذا النحو من التسارع فإن أول انطباع سيرد إلى ذهن المتلقي أن هذه القصة هي تلخيص لقصة كبرى ، وتنجو القصة بنفسها من هذه السمة بأن تهدئ من وتيرة هذا التسارع لتركز على أزمة شخصيتها في لحظة قصصية ، وعلى رؤية الشخصية لهذه الأزمة ، وهو ما يدعو إلى توقيف سرعة النص أو على الأقل إبطائها نسبيا بالخروج عن الخط السردي ، أو بالأحرى بوضع عدسة ميكروسكوب على إحدى نقاط هذا الخط السردي لرؤيتها مكبرة ، وهو ما أشار إليه بارت حين أولى أهمية كبرى إلى الوظيفة الزمنية للوصف فيقرر إنه " عندما تحشد التفاصيل بين فعلين من الأفعال التي تكون متوالية في القصة .. فإن الأمر يتعلق بوظيفة زمنية خالصة

وذلك حين يتم وصف ما يفصل بين لحظتين " [٢٩] ، وهو الأمر الذي نوليه – كذا – أهمية بالغة عند النظر إلى التعامل الخاص للقصة القصيرة مع سرعة السرد عن طريق آليات الإبطاء ومنها الوصف الداخلي ، وإلى الإشارات الوصفية التي يمكن أن تكون ذات دلالة زمنية تتعلق بسرعة النص السردي ، وهو ما يمكن أن نرى نماذج له من خلال بعض القصص القصيرة المصرية في الستينيات .

يمكن لنا من خلال استقراء العديد من النصوص السردية في الستينيات أن نقر بأهمية السارد المشخص في القصة – السارد بضمير الأنا – في تلك الفترة ، ولعله خرج في الوقت ذاته عن الدور التقليدي للسارد الأنا ، من حيث محاولة التقليدي اكتساب شرعية وجوده من التأكيد على واقعية الأحداث ، أو أنها قد حدثت بالفعل ، وأن السارد – ملتبسا بدور الكاتب – قد رآها تحدث أمامه بالفعل .

---

[٢٩] رولان بارت : التحليل البنيوي للسرد – من كتاب طرائـق التحليل السردي – سبق – ص ١٧.

فالصورة الجديدة من السارد الأنا – وكانت قد بدأت قبل ذلك في أعقاب الحرب العالمية الثانية لدى يوسف الشاروني مثلاً – قد حاولت استكناه أزمة الفرد المعاصر وطموحاته ، وإحباطاته ومخاوفه ، وهو ما بدا على درجة من النضج في الاستخدام لدى النصوص القصصية في الستينيات .

وقد نعد هذا مدخلاً للوقوف على كيفية تأثر الوصف المكاني داخل القصة بصوت السارد الأنا ، ودورها – من حيث ذلك التأثر – في الخروج بزمنية خاصة – بل نوعية – للقصة القصيرة .

ففي قصة **في الطابور** لأبي المعاطي أبو النجا تبدو أهمية المكان في القصة ، تلك الأهمية التي تبدأ من عنوان مكاني " الطابور " ، بحيث يكون المكان متلبسا في زمان بحد ذاته ، فحركة الطابور هي – في النص – حركة الحدث السردي ، و وجود البطل في هذا الطابور تمثل لحظة الأزمة القصصية ، ويتم رصد كل هذا من خلال شخصية المشارك في الطابور – البطل . وهو الأمر الذي يجعل من الإحساس بسرعة النص إحساسا موازيا لسرعة حركة هذا الطابور أو

بطئه ، حيث تمثل وطأة الحدث على الشخصية إحدى أهم عوامل رصده لمفردات عالمه .

وإذا كان الوقوف في الطابور لمدة طويلة – تمثل نصف يوم كامل – هي المكونة للحدث الرئيسي في هذه القصة ، فإن فترات السكون الطويلة ستصبح – بالتالي – مسوغًا لفقرات تأملية يتخذ الوصف فيها دور البطولة ، في علاقة جدلية واضحة ، تعكس ما أسلفناه من كون الوصف توقيفًا لسرعة النص .

تبدأ القصة بوصول الشخصية – السارد إلى قسم البوليس مبكرا لتجديد بطاقة هويته ، وفي إحساسه بالوصول مبكرا يمشي داخل أروقة مبنى القسم متمهلاً ومتأملاً بناءه ، الذي يوقف سرد أحداث وصوله من أجل وصفه بالتفصيل فيقول : " وحين اجتزت مدخل القسم في تلك الساعة المبكرة أغراني هدوء المكان وخلوه بأن أتأمل مباني القسم الضخمة التي تشبه المباني الأثرية ، كان القسم مكونًا من طابقين ، وكانت تمتد بجوار حجرات الطابق الأول ممرات ترتفع على حافتها أعمدة غليظة كتلك التي تصنع أفاريز الشوارع القديمة

بالقاهرة .. " [٣٠] . ونلاحظ في هذه الفقرة وضوح ضمير المتكلم السارد ، بما يجعل من الوصف رؤية خاصة له ، إنه المكان كما تحسه الشخصية و تتذكر أشباهه التي تدل على ثقافتها و معلوماتها حول الأماكن الأخرى ، و إذا كانت الشخصية - من حيث وجودها داخل الحدث - لا تعلم بمستقبلها ، فإن السارد ينظم وظائف آلياته بحيث تخدم هدفه السردي ، ولذلك فإنه في وصفه للمكان يحرص على بيان أوصافه التي سوف يحتاجها فيما يلي من أحداث وهو الأمر الذي يبدو واضحا في قوله " واتجهت صوب الممر الأيمن الموصل في نهايته إلى ممر داخلي يمتد أمام حجرة البطاقات ويطل على ساحة السجن الداخلية التي يحيط بها سور حديدي ويسمح برؤية ما في داخلها " [٣١] ، إن هذه السمة الأخيرة تحديدا هي التي ستؤثر في سير الأحداث في مرحلة ما من القصة حين ترى الشخصية المساجين - الأطفال والبنات - في نوبة خروجهم للعرض على النيابة ، والسارد حين يراهم

---

[٣٠] أبو المعاطي أبو النجا : الأعمال الكاملة في القصـة القصـيرة – سبق – قصة في الطابور – ص ٦٨.

[٣١] أبو المعاطي أبو النجا : الأعمال الكاملة – السابق – ص ٦٨.

ويقوم بوصف طابورهم الخاص يقوم بإدخال خط سرد خارجي على الخط الخاص بطابوره .

إن القصة تدور حول الطابور ، بما له من تحقق مكاني ، وزماني متمثل في موازاة سير الطابور مع الزمن ، بل إن له – كذلك – تحققًا سرديا من حيث الشبه بخط الأحداث ، وهو الأمر الذي يجعل من وصف الشخصية وصفًا نابعا في الأساس من مواقعهم – أماكنهم في الطابور – " فنحن في طابور وما دام الأمر كذلك فلابد أن يكون هناك متقدم ومتأخر ، حساد و محسودون " (٣٢)

ومن ناحية أخرى يبدو النظر إلى سرعة هذا النص – عموما – على جانب من الأهمية إذا أخذنا في الاعتبار أن النص يسرد سبع ساعات ، من السابعة صباحا حتى الثانية بعد الظهر ، في مساحة نصية كبيرة ، ثمان وعشرين صفحة بمعدل أربع صفحات ونصف للساعة ، وهو المعدل الذي يوحي ببطء شديد يسمح برصد الشخصية لتفاصيل كل ما يجري حولها دونما إغفال ، اللهم إلا القدر اليسير من

---

(٣٢) أبو المعاطي أبو النجا : السابق – ص ٧١.

الأحداث والتفاصيل ، وهو اعتبار كمي كما يشير جينت ، يكون مدعوما بدراسة أشد كيفية تعتمد على إبراز وطأة هذا السير البطيء على شخصية البطل – السارد ، حيث إن هذه الطريقة في السرد " تدني الإيقاع من المشهد وهي إحدى الطرق لتسريد الوصف " [٣٣] . حيث ينحو النص بكامله إلى البطء الشديد بما يوحي بالأثر الذي يتركه ذلك السير البطيء للطابور على نفس الشخصية : " ربما اصل إلى بداية الطابور في الساعة الواحدة بعد الظهر ، كأن هؤلاء جميعا قد تآمروا ضدي في هذا الصباح ، وفي الواقع إنني كنت بحاجة إلى أن ألغي من شعوري الإحساس بهذا الطابور اللعين " [٣٤] . ذلك الإحساس السئ الذي يزيد من معاناة الإحساس بطول الزمن المنقضي عليه في الطابور ،وهو الأمر الذي يؤكده سامي إسماعيل حين يقرر إن " الزمان يكون ملونًا بطبيعة الأحداث التي تحدث فيه ، وهكذا فإن لحظة الرعب مثلاً تبدو أطول بكثير من لحظة النشاط الروتيني الممل ، إلا أن هذا التلون في إيقاع الزمان المتمثل

---

[٣٣] GENTTE , P ٣٥

[٣٤] بو المعاطي أبو النجا : السابق – ص ٧٠.

يكون مستمدا من أحداث ترد داخل العمل الأدبي " [٣٥] ، وهو الأمر الذي يبدو بوضوح في قصة مثل هذه القصة ، حيث يدعو هذا النشاط الروتيني الممل إلى سرد أحداثه بصورة تقترب دائما من الوصفية لرصد التفاصيل عوضا عن أحداث لا تحدث ، إنها اللحظة القصصية في تمددها ، والتقاطها من وجهة نظر شخصية تحس بوطأتها ، حيث ترى الأحداث من وجهة نظر هذه الشخصية ، وهو ما يسمح باستبطان نفسية هذه الشخصية في تلك اللحظة بشكل مباشر مما يسهم إسهاما فعالاً في تنمية القصة استنادا إلى الانطلاق من داخل الشخصية ، حيث إنه " حين يكون الراوي ممسرحا ومدمجا في الحكاية فإن القصة تكتفي بذاتها بمعنى أن القارئ لا يحتاج إلى الاستعانة بسلطة خارجية " [٣٦] للإحالة عليها ،

---

[٣٥] سامي إسماعيل : علم الجمال الأدبي عند رومان أنجاردن – سبق – ص ١٤٢.

[٣٦] روسوم غيوم : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير – ت:ناجي مصطفى – منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي – الجزائر – ط١ – ١٩٨٩ – ص ١٣.

حيث ستكون الإحالة على مدار القصة على الشخصية ورؤيتها .

يمكننا إذن أن نلاحظ كيف أسهم الوصف في خلق تصور زمني يقترب من الشخصية التي يرد على لسانها ، وكيف أنه قد منح القصة القصيرة سمة نوعية تقترب من الاعتماد شبة الكلي على المشهد ، حتى لو تكونت في معظمها من مجموعة متسلسلة من الأحداث ، إن البطء ، وهو سمة هذه النوعية من القصص ، لم ينتج عن الاهتمام بموازاة وعي الشخصية ، وكل ما يرد على ذهننا من أفكار وصور ، وهو ما أسماه جينت بالسرد البروستي ، وهو النمط المعتمد على وعي الشخصية ، السائر حثيثًا مع التقاط التفاصيل ، و المقترب من روح القصة القصيرة واعتمادها على الفرد .

ويمكننا – كذلك – أن نلاحظ هذا الشكل من إبطاء سرعة النص عن طريق توقيفه جزئيا في العديد من النصوص القصصية القصيرة ، حيث تسير الأحداث في خطها التصاعدي الانتقائي الموحي بسرعة كبيرة للنص ، ثم تتوقف عند مرحلة ما ليقوم السارد بوصف المكان – ربما

هو مكان جديد ، وربما بما يسمح للمتلقي أن يرى المكان سمة لم يلمح إليها السارد / الشخصية من قبل ، وبحيث يبدو الفارق واضحا بين القصة القصيرة والرواية ، تلك التي حين تقوم بهذا التوقيف يبدو أثره ضئيلاً بالمقارنة بالمساحة الكلية للنص – الكتابية و الزمنية – بالصورة التي لا تؤدي في عموم الرواية إلى أثر كبير على سرعة الرواية النسبية ، غير إن مثل هذه الآلية حين تستخدم في مساحة نصية صغير ، كما في القصة القصيرة سيبدو أثرها واضحا على عموم سرعة القصة التي ستتسم عن طريقها بالبطء بوضوح أشد .

وهو ما يمكن أن نلاحظه في العديد من القصص مثل : **الخطوبة** لبهاء طاهر ، و **في جوار رجل ضرير** لإبراهيم أصلان ، **المربع الدائري** لجميل عطية إبراهيم ، **السهام** لأحمد هاشم الشريف ، و **جبل الشاي الأخضر** ليحيى الطاهر عبد الله .

يبدو المكان على درجة عالية من الأهمية الدلالية في قصة **السهام** لأحمد هاشم الشريف ، فالقصة تدور كلها في المدرسة ، وخصوصا الغناء ، حيث طابور الصباح ومنصة تحية العلم التي يقف بجوارها الناظر ، والقصة تبدأ منذ

الصباح – حيث الطابور – بإشارة زمنية يبدأ بها خط الأحداث ، إلى حدث مفاجئ – هكذا منذ البداية – يتم رصده عن طريق سارد ذائب في مجموع الطلبة ليتم الرصد . السرد بالضمير " نحن " ، يقول : " في صباح يوم ، فوجئنا نحن طلبة المدرسة بغياب الناظر " [٣٧] ، فإن هذه الإشارة الزمنية سرعان ما تتراجع أمام الوصف المكاني لمنصة العلم ، وهو الوصف الذي يتضافر مع رؤية السارد ، بوصفه أحد الشخصيات لما يحدث في الطابور ؛ " كان العلم يرفرف فوق صاريه بألسنة حمراء وبيضاء وسوداء تحركها هبات الهواء التي عبرت فناء المدرسة ببطء خلال ذلك الصباح وكانت الألسنة تختلط ألوانها بعضها ببعض أثناء الحركة فتطول إلى حد مروع ثم تقصر منكمشة وهي تلتف حول الصاري ، وعندئذ نسمع لغتها المبهمة ونتظاهر كالعادة بفهمها " [٣٨] .

---

[٣٧] أحمد هاشم الشريف : قصة السهام – مجلة الهلال – عـدد خاص - القصة القصيرة – أغسطس ١٩٦٩ – دار الهلال – القـاهرة – ص ٧٣.

[٣٨] أحمد هاشم الشريف : السابق ـ ص ٧٤.

إن هذا الوصف للعلم ، ورؤية الشخصية له يعلي من القيمة الدلالية للمكان عبر مشهد يتكرر كل صباح بالطريقة ذاتها ، غير إنه يزاوج – بعد ذلك – بين المكان والشخصية / الناظر ، ذلك الذي غاب لأول مرة هذا الصباح ، فيكون الوصف توطئة لوصف الشخصية " كان من عادة الناظر أن يشرف علينا ، على صفوفنا الهندسية المستقيمة ، يراها من فوق المنصة ونحن نحيي العلم ، بتأملنا بدقة باحثًا بين الصفوف " [٣٩] . وحيث يكون وصف الشخصية مرتبطًا في الأساس بالمكان – فوق المنصة – الذي تستمد منه سلطتها ، وليصبح غياب تلك الشخصية – القائد داعيا إلى المفاجأة ، بل والخلل ليكون ذلك اليوم هو أو يوم لا تتم فيه تحية العلم في بداية لشيوع الفوضى في المدرسة ، تلك الفوضى التي ستبدأ معها مرات الظهور الليلي للناظر الذي سيصحب ظهوره ظهور السام التي ستدل على الاتجاه الصحيح للحركة التي يشير بها عليهم .

---

[٣٩] أحمد هاشم الشريف : السابق ص ٧٥.

إن الوصف المكاني في هذه القصة يتخذ دلالة رمزيـة بالغة الرهافة ، وهو في الوقت ذاته ينبع من تأمل الشخصية لمجتمع كامل من التلاميذ تشيع فيه الفوضى لغيـاب قائـده، وهو الأمر الذي يسهم في التبئيـر علـى منـاطق التحـول الرئيسية في القصة مع التركيز على الدور المكاني الذي تقوم به الشخصيات .

وتتكرر الصيغة ذاتها ، وإن بصورة مختلفة في قصة إبراهيم أصلان **في جوار رجل ضرير** حيث انتقال الشخصية من منزل عائلتها للعيش في غرفة فوق سطح منزل يسكنه رجل ضرير ، في إشارة إلى محاولة الحصول على استقلال ما من هيمنة الأسرة ، وفي القصة يعتمد السارد – البطل على السرد ، إيراد الحوادث في تتابعها منذ البداية ، مقسمة إلى فقرات معنونة بأرقام ، غير إنه في الفقرة الخامسة يبدأ في وصف مكانة الحديد : " بالإضافة إلى حجرتي كانت هناك حجرة مغلقة وأخرى للاغتسال وفيما عدا ذلك فقد كان السطح خاليا ، كان الفراش صغيرا مريحا إلى حد ما ، كما

كانت هناك منضدة ومقعد ومرآة " [٤٠] ، وهو الوصف الذي يأتي ليسهم في إيجاد نمط جديد لسرعة النص السردي ، حيث النص يبدأ بسرعة كبيرة تعتمد على توالي الأفعال في جمل قصيرة ، وعلى وجود فجوات بين الفقرات تسهم في الإحساس بوتيرة عالية للسرعة ، ليصبح هذا الوصف كذلك وقفة من قبل السارد / الشخصية لتأمل نقطة انطلاقة في مرحلة استقلاله الجديدة من خلال تأمل المكان الذي انتقل إليه.

من ناحية أخرى فإن وصف المكان في القصة القصيرة عموما ، وفي تلك التي تستخدم السارد المشارك (الأنا) خصوصا يبدو ممثلاً لقيمة جمالية لانعكاس وعي الشخصية ، وخصوصا في تلك المرات التي يتم فيها رصد المكان بأبعاد تبدو غر واقعية ، وهو الأمر الذي يبدو واضحا في الرصد الكابوسي للمكان لدى يوسف الشاروني ، حيث يهدف الرصد الكابوسي للمكان القصصي إلى محاولة خلق شكل جديد للمكان الواقعي عن طريق إحداث تغيير في أبعاده الهندسية ،

---

[٤٠] إبراهيم أصلان : في جوار رجل ضرير – جـاليري ٦٨ . عدد خاص عن القصة المصرية المعاصرة – سبق - ص ٦.

استنادا إلى الفكر الفيزيائي النسبي الذي " أدى إلى اكتشاف أنماط جديدة و تراتبات جديدة للمكان فيقول برغسون إن اختلال النظام في المكان ليس إلا نظاما غير متوقع " [٤١] .
وهذا النظام الجديد هو انعكاس لفيض شعوري يعي المكان وعيا غير تقليدي – غير واقعي ، فتبدو أبعاده منبعجة ، وأسقفه منخفضة وتبدو الأماكن أكثر ضيقًا و وحشة ، و هو ما يمكن ملاحظته كذلك لدى محمد حافظ رجب في العديد من نصوصه ، خصوصا **الأب حانوت** حيث تتحول غرفة السطح التي يقطنها الابن إلى كابوس متحرك ؛ ففي " اللحظة التي طرق فيها باب الكوخ الصفيح المعلق في السطح كان معلقًا من شعره في خطاف حديدي يتدلى من سقف الكوخ فوق ألسنة من النيران تتطلع إليه وهو عار، وامرأة بنابين مخضبتين بالدماء تنخر قلبه بمدراة شوكية "

---

(٤١) صلاح صالح : قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصـر – سبق – ص ٤٣ – وقد أشرنا إلى ذلك في دراستنا السابقة لآليـات التجريب في القصة القصيرة عند يوسف الشاروني – دراسة ماجستير – جامعة حلوان – ١٩٩١ – فصل التجريب في الزمان والمكان .

[٤٢] ، وهو الوصف الذي تبدأ معه القصة في رصد حالة من القهر يتعرض لها هذا الابن ، وتبدأ بعزله في هذا الكوخ الموحش ، وهو الأمر الذي تؤكده د/ نبيلة إبراهيم ، حيث تمثل العزلة إحدى السمات المهمة للمكان القصصي بالإضافة إلى ضيقه ، " فالمكان يضيق بضيق المجال النفسي بل إنه يمثل المجال النفسي بعينه ويمكننا أن نقول بتعبير آخر إن الذات القاصة حملت معها المكان في عزلتها في مجالها الفكري والنفسي " [٤٣] ، حيث يعد المكان السردي في القصة القصيرة انعكاسا لرؤية الذات لعالمها ، وهو ما يتيحه تأملها للمكان ، ذلك التأمل الحادث نتيجة لإبطاء سرعة السرد في وقفات يستطيع معها السارد رصد تفاصيل هذا المكان ، وسماته التي تكون نابعة في الأساس من داخله .

كما أن الوقفات الوصفية ، التي يتم تعليق خط السرد لصالحها تسهم – حال ظهور دورها الإبطائي – في القصة

---

[٤٢] محمد حافظ رجب : قصة الأب حانوت – جـاليري ٦٨ – عدد خاص القصة القصيرة المصرية – سبق – ص ١٠٠.

[٤٣] د / نبيلة إبراهيم : قص الحداثة – فصول – سبتمبر ١٩٨٦ – ص ٩٦.

القصيرة بخلق سرعة نصية على وتيرة خاصة ، تتميز بها القصة القصيرة على وجه الخصوص ، بما لها من سمات تنحو إلى التعبير عن الذات المأزومة في لحظة أزمتها . غير إن وصف المكان ليس هو الآلية الوحيدة لإحداث بنية زمنية سردية معتمدة على إبطاء سرعة السرد ، فهناك آليات أخرى تتعلق بنمط السارد المستخدم في السرد ، وهو ما سنراه بعد قليل .

٢ ـ التعليق :

يمثل التعليق الذي يقوم به السارد إحدى أهم الآليات السردية في القصة القصيرة ، والتي تعد وجها مـن أوجـه الوصف إذا ما قورنت بسير الأحداث ، فالتعليق يوقف سـير الحدث لصالح إيراد معلومات حول الواقعة السردية ، وهـي معلومات تتعلق بالحدث نفسه أو أسبابه ، أو إيراد معلومات حول الشخصيات ، ومنها وصف الشخصية التـي ظهـرت حديثًا في السرد ، أو بإيراد معلومات حـول الحـدث عـن طريق الاسترجاع ، وهو ما ناقشناه سلفًا .

ويعد التعليق – بما هو خروج عن خط الحدث - إيقافًا لتوارد الأحداث بما يسهم في إبطاء سرعة النص ، لكنه هذه

المرة إيقاف لصالح المعلومات أكثر منه لصالح التأمل كما في وصف المكان ، ويمكن أن تنقسم التعليقات ، حسب نمط السارد إلى تعليقات يقوم بها السارد العليم ن وأخرى يقوم بها السارد المشارك .

١ - تعليقات السارد العليم :

يعد السارد العليم ببواطن الأمور – الشخص الثالث – أحد أهم الطرق السردية التي اعتمدت عليها فنون السرد منذ معرفة هذا الفن ، بل هو أكثرها استخداما في السرود التقليدية ، فهو يمثل السرد الموضوعي ، حيث يكون الكاتب / السارد مطلعا على كل شئ ، حتى الأفكار السردية للأبطال ، وهو النمط السردي الذي يسمح للسارد بالتحكم الكامل في إيراد الوقائع السردية وترتيبها ، وحسب تعبير فورستر فإنه " في بعض الأحيان يكون الكاتب عليما بكل شئ فهو يشرح كل شئ كما يقف في المؤخرة يحكم على

شخصياته " [٤٤] ، وهذا العلم الكامل الذي يشير إليه فورستر يتيح للسارد أن يتدخل أثناء عرضه لمجرى الأحداث متطوعا بما يعرفه ، و هو مالا يعرفه القارئ ، لكي يستكمل الإشارة التي يريد طرحها في وقت ما من العرض ، وقت تتحكم فيه استراتيجياته السردية ليمارس لعبة الإخفاء أحيانًا ، ويؤخر ظهور بعض المعلومات أحيانًا أخرى ويعرض الأزمة في القصة بجوانبها كافة عن طريق عرضه لدواخل الشخصيات التي تشارك في صنع هذه الأزمة ، وللمعرفة الكلية نوعان مهمان حسب تركيز السارد على شخصياته ، فهناك المعرفة الكلية متعددة الزوايا ، التي يكون فيها السارد محايدا أو شبه محايد ، ينتقل بين الشخصيات والأماكن ، لا يتبنى وجهة نظر إحداهما ويوزع علمه على كل منها ويوضح للمتلقي ما يدور هنا وهناك .

كما أن هنالك المعرفة الكلية أحادية الزاوية ، التي يركز فيها السارد على وعي إحدى الشخصيات ، غالبا ما تكون

---

[٤٤] أ.م فورستر : أركان القصة – ت : كمال عياد جـاد – دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع – سلسلة الألف كتاب الألف كتـاب – رقم ٣٠٦ – القاهرة ١٩٦٠ – ص ٩٨.

هي الشخصية الرئيسية ، فيتبنى رؤيتها ، ويعرض داخلها ، على الرغم من إمكانية معرفته بكل ما يحيط بها ، وهو الانحياز الذي يشير إليه هينكل حين يقول : " لم يحدث أن كاتبا يتكلم ، ولو من خلال المؤلف الضمني ، أو الراوي العارف بكل شئ وهو متحرر من نزعات بعينها أو منطلقات إدراكية صماء ، أو وهو متحلل من الإصرار على التأثير على القارئ تأثيرا يتعلق بسبل محددة للرؤية أو تقديم الأشياء " [٤٥] ، وهو ذات الإصرار الذي يجعل السارد مدفوعا للتدخل بالتعليق على الأحداث والوقائع المعروضة وسياقها ، ليتحول بذلك السارد العليم إلى سارد دخيل – حسب تعبير جيرالد برنس – ، وهو " سارد يعلق بصوته على المواقف والمواقع المعروضة والطريقة التي تعرض بها وعلى سياقها " [٤٦] وهي تقنية سردية تبدو على اتصال واضح مع معرفته الكلية .

---

[٤٥] روبرت . ت – هينكل : قـراءة الروايـة – سـبق – ص ١٨٢.

[٤٦] جيرالد برنس : المصطلح السردي – سبق – ص ١١٩.

غير إن أهم ما يلزمنا في هذا الإطار ، هو أن عرض السارد العليم لسير الأحداث يتخذ إيقاعا يتناوب بين السرعة و الإبطاء ، حسب استراتيجيته وهدفه من هذا العرض ، غير إن تدخله بالتعليق سيعد توقيفًا لسير الأحداث لصالح المساحة التي يتخذها هذا التعليق ، وهو ما يعد إبطاء للنص في عمومه ، بالصورة ذاتها التي رأيناها في الوصف . غر إن تعليقات هذا السارد ستكون واقعة تحت تأثير الشرح دائما إلا أنها ستتخذ مرة شكل التفسير والتعليل ، ومرة شكل وصف الشخصيات الطارئ وجودها في مجال السرد .

الوظيفة التفسيرية للتعليق :

تبدو الوظيفية التفسيرية للتعليق أشد حضورا فيما يتعلق بالرؤية المضمونية للأحداث ، حيث يندرج التعليق " ضمن خانات التفسير الطبيعي أو فوق الطبيعي للأحداث ، فالسارد يعلن عن العديد من مواقعه عبر تعليقات شتى تؤدي وظيفة روائية من خلال إمداد المتلقي برؤية معينة في تعليق سريع

، واستكمال صورة الحدث السردي " [٤٧] ، ويكون هذا التفسير إما عن طريق الاسترجاع الذي يعود إلى بدايات الأحداث لتوضيح توجهاتها الأولى ومنطقية ورود حدث ما في وقت ما عن طريق إيراد مقدماته ، أو عن طريق النفاذ إلى وعي الشخصيات وإيضاح ما تفكر فيه لبيان عدم غرابة تصرفاتها إزاء الأحداث .

ومن الممكن لنا الآن النظر في نماذج من التعليقات التفسيرية في العديد من القصص القصيرة المصرية في الستينيات ، مع رؤية أثرها على سرعة النص السردي ، ففي قصة **القمة** لأحمد هاشم الشريف يبدو تفسير السارد على جانب من الأهمية في فهم المتلقي للخط السردي في القصة ، بالصورة التي يبدو فيها السرد نفسه معروضا عن طريق تفسيرات السارد له ، فهو يبدأ القصة بقوله : " من خلال اللوح الزجاجي الذي حددته فتحة النافذة ألقى نظرة يستكشف بها الخارج ، محاولاً أن يعرف المسافة التي قطعتها العربة والمسافة الباقية من الطريق ، لكنه – على ما يبدو - أخفق

---

[٤٧] شعيب حليفي : شعرية الرواية الفانتاستيكية – سـابق – ص ٢٠٣.

هذه المحاولة وظل لبضعة ثوان لا يفكر في شئ ، ولا ينطق بحرف ولا يقوم بأي عمل على الإطلاق " [٤٨] ، فالفقرة السابقة لا يدور بها سوى حدث واحد هو نظرة البطل خارج النافذة وباقي الفقرة محاولات من السارد لتفسير سبب هذه النظرة ثم عن طريق النفاذ إلى داخل وعي الشخصية يتبين إخفاقه ، ثم بقاؤه لا يفكر في شئ ، لبضعة ثوان تقابلها فقرة من بضعة أسطر تبين مدى البطء الذي يسير على النص في عرض أحداثه منذ البداية ، وهو – على ما يبدو – ذلك النمط الذي سيسير به النص في باقي أجزائه معتمدا على ما يقوم به السارد في مختلف المراحل من إيراد المعلومات التي تبين الصورة كاملة اعتمادا على " أن السرد بضمير الغائب يتيح الفرصة للراوي كي يدور حول الشيء / الحدث الموصوف من جميع جوانبه "[٤٩] .

---

[٤٨] أحمد هاشم الشريف : وجه المدينة – المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - سلسلة الكتاب الأول – رقـم ٢٦ – القاهرة – ١٩٦٦ – قصة القمة - ص ٤٧.

[٤٩] د / عبد الرحيم الكردي : الراوي والنص القصصـي – دار النشر للجامعات ط٢ – القاهرة - ١٩٩٦ –

وهو الأمر الذي يبدو أشد وضوحا مع ذلك التعليق الاسترجاعي التالي للفقرة الأولى مباشرة : " كان يعتقد أن العقل قوة هائلة لا يستهان بها حتى لو أحاطت بالإنسان ظروف قاسية كالتي أحاطت به في الثلاثة أيام الماضية [٥٠] ، حيث يبدو استخدام الفعل (يعتقد) في تضافره مع الفعل (كان) الدالين على استمرار الاعتقاد لدى الشخصية يبدو استغلالاً من الراوي العليم لوعيه الموازي لوعي الشخصية ، في توقيف حركية السرد لصالح عرضه لتلك المعلومات التي ستكون منطلقًا له – بعد المشهد ذي الحدث الواحد في أول الجملة – لكي يبدأ في سرد أحداث القصة كما يراها هو من خلال انطباعها في ذهن هذه الشخصية ، فكما يقول فاولر : " بإمكان الروائي دائما أن يكون متأكدا من أي حالة ينسبها إلى شخوصه ما دام قادرا بشكل مطلق على ضبط أحاسيسهم " [٥١] ، و هو ما يبدو هنا على درجة من الأهمية

ص ١٣٤.

[٥٠] أحمد هاشم الشريف : المرجع السابق – ص ٤٧.

[٥١] روجر فاولر : اللسانيات والرواية – ت : لحسن أحمامـة - دار الثقافة – الدار البيضاء – ط١ – ١٩٩٧ –

– كذلك – في اصطناع البنية السردية – الزمنية خصوصا – التي يقوم عليها مثل هذا النص المعتمد على حركة الأحداث داخل وعي الشخصية الرئيسية فيه ، بما يبدو عاملاً مهما في خلق سرعة نصية خاصة ، تتسم بالبطء غالبا حال اعتمادها على رصد الحدث على خريطة السرد ، محاطًا به – قبله أو بعده – رؤية الشخصية الخاصة له ، معتقداته وأفكاره ، وتوقعاته وذكرياته ، انطلاقًا من وعيه ، دخولاً في خط السرد ، بما يمنح هذا الخط حركية ذات نمط خاص ولصيق بهذه الشخصية ، وخصوصا إذا لاحظنا اعتماد النص من أوله حتى آخره على الصوت السردي نفسه ، بما يؤقت القصة – كلها – كنغمة سردية واحدة .

إن تعليقات السارد – إذن – بما لها من أهمية في بناء القصة ، تعتمد على علم هذا السارد فتتخذ بذلك سمتها التفسيري الشارح لأبعاد الموقف القصصي فتؤدي إلى وصول الرسالة السردية إلى درجة عالية من الإحكام الموضوعي ، من حيث بيان جوانب الحدث كافة ، الموازي

ص ١١٦.

لإحكام تقني يقوم على إبطاء سرعة النص بما يتيح للمتلقي تأمل هذه الرسالة السردية من خارج عالمها ، أو حسب تعبير جوناثان كولر " إن القصة تكون مبارة من خلال ميكروسكوب – أو من خلال تليسكوب ، كما لو كانت متابعة بطريقة بطيئة سرد الأحداث بتفصيل كبير " [٥٢] .

وهو الأمر الذي يمكن متابعته في العديد من القصص التي اعتمدت على السارد العليم بوصفه تقنية سردية لها حضورها في السرد ، ولها فعلها الذي تقوم به وذلك في مثل قصص : **نهاية الحفل** ، و **بجوار اسماك ملونة** لبهاء طاهر ، **خروج عن الموضوع** لأبي المعاطي أبو النجا ، و **حكايات لرجل فوق السطح** لمحمد البساطي ، و **الوجه الآخر** لمجيد طوبيا ، و **ليل الشتاء** ليحيى الطاهر عبد الله ، بل و معظم القصص التي يبدو فيها السارد عليما مستخدما لهذا العلم جاعلاً إياه في خدمة أهدافه السردية ، بما يصير ظاهرةً في

---

[٥٢] جوناثان كولر : مدخل إلى النظريـة الأدبيـة – المجلـس الأعلى للثقافة – المشروع القومي للترجمة (٥١٤) – ت : مصطفى بيومي عبد السلام - ط١- القاهرة - ٢٠٠٣ - ص ١٢٤.

مثل هذا النمط من القصص ، يبدو من خلالها تحكم السارد في مسرودته من جوانبها كافة .

ومن الواضح – كذلك – أن مثل هذه التعليقات التفسيرية ، خصوصا ما يتعلق منها ببيان الأسباب والنتائج في غير ترتيبها الزمني ، معتمدة على الترتيب المنطقي للأحداث ، من الواضح أنها قد أسهمت في إيجاد وظائف تقنية لآليات سردية تعتمد على كسر الترتيب التصاعدي للزمن السردي حيث سيبدو إن " كل شئ يحملنا على الاعتقاد بأن مصدر حركية السرد هو ذلك الخلط الحاصل بين التتابع و التلازم ، أي بين ما هو زمني وما هو منطقي "[٥٣] . وهو ما أشرنا إليه سلفًا في معرض الحديث عن آليات الترتيب الزمني .

الوظيفة الوصفية لتعليق السارد :

تبدو الوظيفة الوصفية لتعليق السارد العليم متصـلة بقدر كبير بالوظيفة التفسيرية غير إن الوصف هنا لا يكـون وصفًا خالصا ، بل إنه يتواشج مع خط السرد ليقوم بـدوره

---

[٥٣] رولان بارت : التحليل البنيوي للسرد – من كتاب طرائـق تحليل السرد الأدبي – سبق – ١٧.

المنوط به في خلق إيقاع خاص من ناحية ، وبيان الصورة – المشهد – الموقف السردي من جوانبه كافة ، ليبـدو تعليـق السارد هاهنا بمثابة سرد الثابت ، في مقابل سرد المتحـرك المعتمد على توارد الحوادث عقب بعضها البعض ، وهو ما يؤكده جينيت بقوله: " إن دراسة العلائق بـين السـردي و الوصفيلا بد و أن تعود في جوهرها إلى مراعاة الوظـائف الحكائية للوصف " [٥٤] . تلك الوظائف التي يقـوم بهـا أي إيقاف لحركة السرد ، من أجـل إيضـاح إحـدى مناطقـه الغامضة .

إن تعليق السارد – إذن – حتى و إن كان يهدف إلى التفسير فإنه لا يخلو من وظيفة وصفية ، فهذا التعليق يحاول النفاذ إلى داخل اللحظة القصصية رابطًا إياها بالجو العام الذي تحدث فيه ، ومن ثم فهو لا يستغني بأية حال عن الوصف ، ويبدو هذا في تعريف جيرالد برنس للوصلة الموضوعية بأنها " وحدة سردية موصولة بوحدات سردية أخرى في مساق الحدث نفسه بدون أن ترتبط بها سببيا أو زمنيا ولكن موضوعيا ، وهي وصلة قائمة بذاتها تشير إلى

---

[٥٤] جيرار جينيت : خطاب الحكاية – سبق – ص ٧٦.

الجو العام والفلسفة والشعور والسمة الشخصية ، ووصلة معلوماتية تعطي أجزاء من المعلومات عن الزمان والمكان المعروضين " [٥٥] ، إذا كان برنس يغفل هنا دور السارد العليم في وجود هي الوصلة – وهي ما نسميه المقطع التعليقي – فإن هذا الدور له من الأهمية مكانه المتمثل في ظهوره داخل السرد قاطعا حركته ، وهو الظهور الذي سينتفي معه ولو جزئيا الشكل الإيهامي الكلاسيكي ، لكي يحل محله شكل تأملي أو تحليل أو حتى تأويلي لمنطق سير الأحداث ، وهو ما يشير إليه جينيت بالوظيفة الكبرى للوصف ، و بأنها وظيفة " ذات طبيعة تفسيرية ورمزية في نفس الوقت ، فالصور الجسدية ، وأوصاف اللباس والتأثيث تتوخى .. إثارة نفسية الشخوص وتبريرها في نفس الآن ، وهكذا يصبح الوصف عنصرا أساسيا في العرض " [٥٦] ؛ ذا أهمية كبرى ، وهو ما يمكن أن ينطبق على كل التعليقات التي يتدخل بها السارد في خط الأحداث .

---

[٥٥] جيرالد برنس : المصطلح السردي – سبق – ص ١١٢.

[٥٦] جيرار جينت : خطاب الحكاية – سبق – ص ٧٧.

من هنا يمكن لنا أن نقف على الآثار التي يحدثها هذا النوع في نماذج من القصص القصيرة ، وهي آثار لا تختلف – على المستوى التقني - عن النوع السابق ، ليبقى الاختلاف مضمونيا إلى حد بعيد ، من حيث تعبير الصوت عن تفسير الأحداث أو وصفها .

و لعل في قصة **الكابوس الأسود** ليحيى الطاهر عبد الله ما يوضح ذلك ، حيث تبدأ القصة بتوالي لأحداث سير الشخصية التي يوازي وعيها صوت السارد : " تخطي الشريط الحديدي متدحرجا من المسقط الحجري إلى بؤبؤ الساحة الخراب "[٥٧] ، وعلى الرغم من وجود أوصاف تتناثر في جملة يحيى الطاهر الحدثية – السردية ، فإنها لا تؤثر في سرعة النص تأثيرا ذا بال ، وإن بدت ضرورية لرسم جو عام يحيطه الإحساس الكابوسي (المكان المنخفض) ، (أسنان مدببة) ، و (كائن العراء الخراف) ، غير إن

---

[٥٧] يحيى الطاهر عبد الله : الأعمال الكاملة – سـابق – قصـة الكابوس الأسود – ص ٢٠.

التعليق التالي لهذه الفقرة مباشرة ، والذي يشرح كون العراء خرافيا ، ويأتي بعد نقطتي التوضيح (:) ؛ يظهر فيه صوت السارد واضحا ، موقفًا توارد الحوادث لصالحه : " استقام لعينيه كان العراء الخرافي : وقد غطاه قوس الأفق الرمادي بعمامة خلت من الأقمار والنجوم ، وتحت قدميه كان يمتد فرش المكان القذر ينشع بالبول ونطف الغرائز الوضيعة " [٥٨] . هذا الوصف الكابوسي القاتم للمكان ، ينطوي على طاقة تفسيرية ، تحليلية يقوم بها صوت السارد ، وتتبدى واضحة في العودة المتعمدة لخط الأحداث ، وربطه بهذا الوصف ، بل إن ما يلي ذلك من سرد ينبني – في الأساس – على هذا الوصف ، ليبدو الوصف سببا للحدث الذي بعده ، وهو ما يظهر في استخدامه لكلمة (آنئذ) التي تلي الفقرة السابقة مباشرة ليقول : " آنئذ أحس بأنها الكوابيس السوداء رفيقة الرعب حيث يأخذ عالم الشعور والروح وزنه الثقيل " [٥٩] ، وهنا يبدو دور العلم الكامل للسارد بباطن الشخصية ، فالفعل الظاهر في الجملة الأخيرة هو (أحس)

---

(٥٨) يحيى الطاهر عبد الله : السابق – ص ٢٠.

(٥٩) يحيى الطاهر عبد الله : السابق – ص ٢٠.

الذي يستبطن شعور الشخصية تجاه المكان ، أو بالأحرى بسبب وجودها في هذا المكان ، وهو الأمر الذي يسقط به السارد على العالم الخارجي ما في داخل وعي الشخصية ، وحسب تعبير آلان روب جرييه فإن " الوعي لا يحال من داخل نفسه بل يسقط على أشياء ، أي أن هذا الوعي لا يوجد داخل نفسه بل هو حركة نحو العالم الخارجي – الشئ لا يوجد في ذاته بل ينبثق من خلال النظرة ، إن القارئ يحس إن الكاتب يصف العالم الخارجي ولكنه في الحقيقة يتحدث عن العالم الداخلي " [٦٠] ، والفارق لدى جرييه واضح بين (يصف) ، (يتحدث) في عبارته ، حيث يصبح للوصف تلك الطاقة التفسيرية .

غير إن هنالك من التعليقات ما يبدو وصفيا خالصا ، وخاصةً عندما يتعلق ذلك التعليق بظهور شخصية جديدة في السرد ، وذلك مثلما في قصة **التحدي** لمحمد البساطي ، حيث تبدو موازاة وعي الشخصية واضحة ، يقوم بها السارد العليم

---

[٦٠] آلان روب جرييه : حوار مع آلان روب جرييه – أجرته : سلوى النعيمي – مجلة الكرمل – اتحاد كتاب فلسطين – العـدد ٣٠ – ١٩٨٨ – ص ٦٧.

مستغلاً كل معرفته بهذه الشخصية ، فتبدأ القصة برصد الصور التي تقع عليها عين الشخصية ، بصورة تبدو معها مفردات المكان في تتابعها كأنها أحداث / لقطات متتابعة دون روابط : " رمق السلك المثبت بإحكام على ركائز خشبية ؛ من يصدق ؟ ..كوخ .. رجل .. طفل .. عائلة كاملة . ترك الصخرة وسار محاذاة السلك " [٦١] إنه وقع المفاجأة حين يذهب البطل إلى أرضه الفضاء ليجد هناك من احتلها بلا سابق إنذار ، ليبدأ معه التحدي ، وتكون البداية بهذا الوصف المبهم للأشياء وكأنها مطلقة ، غير إنها تستدعي صورا لذاك المحتل ، ليبدأ بعده خط الحدث في التوالي نقطعه تعليقات السارد التي تصف ذاك المحتل : " التفت خلفه – فوجئ بعينين جاحظتين كعيون السمك و وجه مغضن كالأرض المتشققة – ظل سائرا نحوه بخطوات قصيرة متمهلة ، مسح الرجل كفيه في بنطلونه الممزق . كان يلبس فانلة طويلة

---

[٦١] محمد البساطي : حديث من الطابق الثالث – سبق – قصـة التحدي – ص ٤.

الأكمام ، وشعر صدره في لون التراب " [٦٢] . إنه وصف الشخصية عند ظهورها الأول ، بما يجعل من التحدي هينًا على البطل ، فالرجل الذي وضع يده على أرضه يبدو بهذه الصفات ليس قادرا على هذا التحدي ، وهو الأمر الذي سيبدو صدقه عند النظر إلى نهاية القصة حين يختار هذا الرجل الرحيل عن الأرض دون أدنى مقاومة .

وهو الأمر الذي يتكرر في العديد من النصوص مثل : **الوجه الآخر** لمجيد طوبيا ، و **الحركة ودلالات الزمن** لجميل عطية إبراهيم ، حين تظهر الخادمة لأول مرة في القصة عبر حدث توقفها أمام حانوت بالسوق فيبدأ السارد - العليم هذه المرة – في توقيف خط السرد ليعلق واصفًا هيئتها : " وقفت الخادمة أمام الحانوت السلاوي ترتدي جلبابها الأزرق ، يخفي اللثام النصف الأسفل من وجهها ، و القب يغطي رأسها تنتقي البيض والخبز حتى ينتهي العجوز من ميزانه "

---

[٦٢] محمد البساطي : حديث من الطابق الثالث – سبق – ص ٥ ، ص ٦.

[٦٣] ، ونلاحظ الامتداد الزمني الذي تتخذه هذه الجملة من حيث استخدامها للفعل المضارع (تنتقي) للدلالة على استمرار الهيئة الموصوفة لمدة من الزمن (وقفت تنتقي) ، حيث تبدو الجملة الفعلية الحالة محركةً للأحداث من ثبات الوصف بما يوحي بحركة ما ، لكنها تظل حركة أسيرة للتعليق الوصفي ، حركة يرصدها السارد خارج خط الأحداث الرئيسي المتعلق بالبطل الذي يحس بغربته التي تجعل الزمن ممددا أمامه . وهو الأمر الذي يضفي على ذلك التعليق سمة التقنية الزمنية المؤثرة على سرعة النص بإبطاء بسيط القيمة إذا ما قيس بتعليقات أخر تعتمد تماما على الوصف عن طريق الأسماء والصفات لا الحركات .

إن تعليق السارد العليم بما له من سمات التفسير والوصف هو من قبيل الخروج عن حركة السرد وتتابع أحداثه ، للوقوف على المنطق الذي يحكم هذا التتابع ، وهو إذ ذاك يقوم بخلق تصور عن سرعة حركة السرد ينبع من

---

[٦٣] جميل عطية إبراهيم : الحركـة ودلالات الـزمن – مجلـة المجلة – عدد خاص – طلائع القصة القصيرة ع١١٦ – الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة – أغسطس ١٩٦٦ – ص٤٦.

وجود مناطق إبطاء داخل مجال متحرك ، غير إن ما يمكن الإشارة إليه هاهنا هو قصر التعليقات التي يقوم بها سارد القصة القصيرة ، مقارنة بالرواية ، ففي القصة القصيرة تكون هذه التعليقات إشارية خاطفة معتمدة على نسق صاف من اللغة الإشارية ، و بحيث تومض لتنير مناطق غامضة ، يسير بعدها خط الأحداث في طريقه المعتاد ، أما في الرواية فيكون الهدف غالبا معتمدا على تحليل الشخصيات والحوادث باستفاضة يسمح بها اتساع النص .

٢ ـ تعليقات السارد المشارك :

يبدو نمط السارد المشارك واحدا من أهم الأنماط السردية التي تطور استخدامها في النص الثاني من القرن العشرين ، حيث الرغبة في التعبير عن النزعات الفردية ، وهو ما تسمح به الموازاة بين علم السارد وعلم الشخصية ، أو – حسبما يسميه جينيت – التبئير الداخلي ، أي حكي القصة من داخلها على لسان إحدى شخصياتها ، ومن البديهي أن إحساس الشخصية للأحداث ، وسرعة دورانها يكون أشد اختلاقًا من إحساس ذلك المتابع من الخارج ، غير

إن لهذه الشخصية رؤيتها من العالم ، ومن القصة ، تلك الرؤية التي تظهر – حتما - عبر تعليقات هذه الشخصية حول ما يحدث ، تعليقات تظهر حرة ، غير مقيدة بنمط السرد وتقاليده ، إنها تنبع من داخل الشخصية ، حيث " يحيل ضمير المتكلم على الذات .. فالأنا مرجعيته جوانية ..إن الأنا معادل من بعض الوجوه لتعرية النفس وكشف النوايا أمام القارئ "(٦٤) .

ويكون هذا الكشف – في الغالب – شديد الارتباط بخط الرد ، بحيث يصعب فصلهما ، وحسبما يشير حميد لحمداني فإن " الراوي ممثلاً في الحكي كشاهد أو بطل يمكن أن يتدخل في سيرورة الأحداث ببعض التعاليق أو التأملات تكون ظاهرة وملموسة إذا ما كان الراوي شاهدا ، لأنها تؤدي إلى انقطاع في مسار السرد ، وتكون مضمرة ومتداخلة مع السرد بحيث يصعب تمييزها إذا كان الراوي

---

(٦٤) عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية – بحث في تقنيـات السرد – سلسلة عالم المعرفة – رقم ٢٤٠ – المجلس الوطني للثقافـة والفنون والآداب – الكويت - ص ١٨٥

بطلاً " [٦٥] والسارد الشاهد الذي يشير إليه حميد لحمداني هو راو مشارك في الأحداث ، أو مشاهد لها غير إنه ليس شخصية رئيسية فيها ، وتمتاز تعليقاته بأنها تعليقات راو خارج الحدث يتأمله ، وهو بهذا – على المستوى التقني والزمني – لا يختلف كثيرا عن تعليق السارد العليم من حيث توقيفه لمسار السرد .

ولذا فإن ما يهمنا هاهنا هو السارد البطل ، الذي يحكي القصة منذ بدايتها من وجهة نظره ، لتبدو القصة كلها كأنها مونولوج ممتد يشمل سردا وتعليقات ، وهو الذي أشار إليه حميد لحمداني بصعوبة الفصل بين السرد والتعليق في حالته . فالقصة كلها تأتي من وجهة نظره كأنه – حسب تعبير أوسبنسكي - : " ينظر إلى ماضيه من نقطة في الحاضر وهذه النقطة كبيرة الأهمية في السرد فهي تحدد ما يمكن لنا تسميته بالمنظور الزماني وتجعل من عمله ليس مجرد قصة عن حياته الخاصة ، بل قصة تضفي المعنى على حياته في

---

[٦٥] حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي - المركـــز الثقـــافي العربـــي – ١٩٩١ – ص١ – ص٤٨ - ص ٤٩.

لحظة كتابته " [٦٦] . مما يجعل النظر إلى النص نظرا إلى خطاب تقوم به الشخصية ، يوضح رؤيتها للأحداث أكثر مما يوضح سير الأحداث ، وهو ما يجعل من التداخل أمرا مقبولاً بين السرد والتعليق ، بل ويجعل من الواضح أن سرعة النص الذي تسرده الشخصية – في الغالب – تكون أشد بطءا من تلك التي تتحكم في نص يرويه السارد العليم ، أو الشاهد ، وهو أمر يوضحه الأساس المونولوجي الذي تقوم عليه القصة ، من حيث اعتمادها - غالبا - على آليات تيار الوعي بالقدر الذي يسمح بالنفاذ مباشرة إلى وعي الشخصية .

---

[٦٦] بوريس أوسبنسكي : شعرية التأليف – سـبق – ص ٧٩ ، وراجع كذلك روبرت –ب- هينكل – قـراءة الروايـة – ص ٢٠٨ ؛ حيث ينص على إن " غياب وجهة نظر الراوي العارف بكل شـئ لا يجعل التجربة الإنسانية أكثر مصداقية وأقرب إلى الواقع فحسب ، بـل إنه يعين المثل الجمالية ، والقيم الفنية على جذب المشاهد إلى أعمـاق الحدث والمناخ العاطفي السائد في الرواية " ، وهو الأمر الذي نشـير إليه هنا بوصفه قيمة مضمونية في الأساس .

وهو الأمر الذي ممكن ملاحظته في القصص التي اعتمدت بشكل واضح على أحلام اليقظة ، والهذيان ، مثل : **رأس محموم في طائرة سوبر سونيك** لمحمود دياب ، حيث لا تخلو فقرة تقريبا من وجود تعليق توضيحي أو وصفي يقوم به السارد البطل ، أو على الأقل صفة يلصقها بالأحداث والشخصيات فهو يبدأ القصة بقوله : " ابتسمت لي المضيفة وهي تلقى إلى نظرة جانبية عذبة . عيناها زرقاوان باسمتان ، حلتها أيضا زرقاء ، خصلات من شعرها الذهبي تنساب من تحت بيريه أزرق .. إنني أحب ابتسامة المضيفات .. هي ابتسامة واحدة لا تتغير سواء كانت على السلم أم بين المقاعد ولكني أفضلها بين المقاعد " [(٦٧)] ، حيث تبدأ القصة بحدث واحد ، يراه البطل ويشارك فيه ، حيث تبتسم له المضيفة ، تلك الابتسامة التي تفتح الباب لفقرة وصفية طويلة يبدو فيها تعليق السارد واضحا لكنه يدور حول مركزين دلاليين متعلقين بداخل هذه الشخصية هما " أنني أحب

[(٦٧)] محمود دياب : قصة رأس محموم في طائرة سوبر سـ ـونيك – مجلة الهلال – عدد خاص القصة القصيرة ع٨-أغسطس ١٩٦٩ – ص ٩٣.

ابتسامة المضيفات " ، و " أفضلها بين المقاعد " ، لتنتهي الفقرة الطويلة بالتعليق الأشد أهمية " إنني ممن يهيمون بالطيران " ، وهي تعليقات لا يمكن صدورها إلا على لسان سارد يحكي عن نفسه ، ويحدد درجات مشاعره بدقة – لاحظ استخدامه للفعل يهيمون ، وما يوحي به من درجة حبه للطيران . إن هذا الحضور الواضح للسارد – الشخصية يفتح المجال – كذلك – لظهور تلك المسافة الفاصلة بين السارد الآن ، وبينه هو نفسه وقت حدوث الحدث ، حيث " إن ثمة مسافة زمنية تنهض مع السرد بينهما ، بين ما كانه الراوي وما غداه البطل .. هي مسافة التحول ، وهي أيضا مسافة العين التي تنظر فيما تجعله موضوعا لرؤيتها وكلامها ، وهي مسافة تنهض عليها الذاكرة " [٦٨] ، الذاكرة بما يكونها من وعي وبما تفتحه هي من تقنيات ، لذلك فمن مظاهر حضور هذه الذاكرة بناء مثل هذه القصة على آليات الهذيان وأحلام اليقظة ؛ حيث نكتشف إن كل ما يسرده السارد من أحداث لم يحدث إلا في خياله ، هو الشخص المقعد الذي يهيم

---

[٦٨] يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي – سبق – ص ٩٥.

بالطائرات ويعلق صورها في حجرته ، وهو الأمر الذي يؤدي إلى وجود تداخل في الأزمان ، والأماكن - كذلك – عبر هذيان هذه الشخصية وأحلامها ، مما يجعلنا نلاحظ أهمية هذه التقنيات في صنع حركة سردية لا توازي خط الحدث ، حيث هي حركة الانتقال بين مشاهد غير مترابطة عبر قطعات فجائية تنقلنا بين الطائرات التي تركبها الشخصية ، أو تتخيل ذلك ، وبين حجرتها التي تظل حبيسة المرض داخلها ، بين ركاب الطائرات ، زملاء الرحلات المتخيلة ، من كافة الأجناس ، وبين أسرته التي تعامله بوصفه كما مهملاً ، ولنا أن نلاحظ هذا التداخل في هذا المقطع " زحف بصري على ظهرها متسلقًا عامودها الفقري حتى استقر على شعرها الملتصق بسقف الطائرة .. ثم انحدر ثانية حتى ذيل ردائها ، وأجبتها مسددا صوتي بين ساقيها تماما : كأسا من النوفالجين .. أرجوك .. ولا ضرورة للثلج ..وبدا صوتي غريبا على أذني حتى أني لم أحسبه صوتي ، لقد كان يشبه صوت أمي إلى حد كبير واندفعت طشة الملوخية عنيفة إلى أنفي مرة أخرى فتقيأت " [٦٩] . إن هذا

---

[٦٩] محمود دياب : رأس محموم في طائرة سوبر سونيك – سبق

التداخل عبر وعي الشخصية ، يوحي بعالم فانتاستيكي بامتياز ، كما أن تعليقه الذي يقطع توارد الأفعال ، ويأتي متضافرا معها يجعل من العالم القصصي كونًا مرصودا من خلال إحساسه هو به .

وهو الأمر الذي مكن أن نلاحظه في قصة **مخلوقـات براد الشاي المغلي** لمحمد حافظ رجب ، حيث تبدو حركـة الوعي هي الأشد حضورا على مستوى التخيل فـي السـرد وخلـق عـالم لـه مقاييسـه الخاصـة ، الفانتاسـتيكية ، الكاريكاتورية ، اعتمادا على ذلك الاتجاه الذي اشـتهر بـه حافظ رجب ، و الذي يقوم على إنماء الصـورة السـردية ، عبر وعي البطل بها ، ومعاملة المجازي فيها بوصفه حقيقة سردية راسخة – بالنسبة للشخصية على الأقل – ليعيد العالم كله بنيةً من التصورات الذهنية للشخصية يعاملهـا معاملـة الواقع ، وهو ما يسهم في إيجاد تصور عن سـرعة السـرد محكوم بهذه التصـورات الذهنيـة ، وعبـر مونولوجـات الشخصــية ، ليعيــد الســرد فــي أشــد حالاتــه بطءا ، ولنا أن نراه في بداية قصته يستخدم أقل عدد ممكـن من الأفعال الدالة على أحداث يقول : " أنا رجـل تكتنفنـي

– ص ٩٧.

الغربة في كل الأركان ..توقفت عن المسير مؤقتًا.. أجلـس الآن داخل علبة سجائر فوق رف ، أعرض فوقها الخط معلقًا فوق حبل : أوراق يانصيب " [٧٠] . بل إن القصة – معظمها – يستمر على هذا النهج ، فحدث واحد بسيط متمثل في جملة فعلية يكفي لكي يفتح أمامنا آفاقًا من التصورات عبر تعليقات السارد ، يقول : " اقتحم غربتي رجل سمين كرة لحـم فـي مؤخرة رأسه الصلعاء .. إلـخ " ، ويقـول : " عنـدما أراه يحتويني السؤال الفزع : كم من الأعـوام سـأظل ألقـاه ، ويلقاني دون أن أغرس أسناني في كرة اللحم بمؤخرة رأسه الصلعاء " [٧١] .

إن هذه الصور / التصورات الذهنية ، وإن انتمت بصورة ما إلى تكنيك تيار الوعي ، عبر ما يدعوه روبرت همفري : التآلف بين المونولوج الداخلي المباشر – متمثلاً في هذه الصور المتداعية – ، و بين المونولوج المباشر – متمثلاً في الجمل المحتوية على أحداث يقوم بسردها صوت الشخصية – فإنها توحي – كما يقرر همفري بأن

---

[٧٠] محمد حافظ رجب : مخلوقات براد الشاي المغلي – مجلـة المجلة – سبق – ص ٩٧.

[٧١] محمد حافظ رجب : السابق – ص ٩٧.

" المؤلف ربما رأى من المناسب أن يختفي من المنظر لفترة من الزمن بعد أن يكون قد قدم للقارئ ذهن الشخصية ، وقدم له المعلومات الإضافية ما يكفي لكي يتقدما معا " [٧٢] ؛ هذا الذهن الذي لا يلبث يكون عالمه الخاص ، معتمدا على رؤيته الخاصة لمفردات العالم حول " الأعور وكوب الشاي المكسور ، وكوم الملابس المستعملة .. وعويس القزم سارق الورقة المالية الباهتة من اليونانية العجوز ، وفانجلي : كرة اللحم في مؤخرة الرأس الصلعاء .. هؤلاء مخلوقات لحظتي ، في إمكانهم أن يستبدوا بي كما يشاءون " [٧٣] إن هذه الرؤية المونولوجية ، وإن نحت نحو الكابوسية المعتمدة على كاريكاتورية التصوير ، فإنها في الوقت ذاته تقدم العالم الداخلي لوعي الشخصية في حركته الرتيبة / البطيئة ، المعتمدة على الصور بديلاً عن الأحداث والأفعال المتتالية .

---

[٧٢] روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثـة – ت:د/ محمود الربيعي – دار المعارف بمصر – القـاهرة ١٩٧٤ – ص ٥١ – ص ٥٢.

[٧٣] محمد حافظ رجب : سبق – ص ٩٩ – ص ١٠٠.

من ناحية أخرى فإن هناك أشكال أخرى لتعليقات السارد البطل تنحو نحو الوصف والتفسير ، بالصورة ذاتها التي تظهر عليها في السارد العليم ، وإن اتخذت سمتًا أكثر حميمية ، نابعا من داخل الشخصية و معبرا عن رؤيتها ، وذلك كما نرى في قصة **جبل الشاي الأخضر** ليحيى الطاهر عبد الله ، حيث يبدو صوت السارد الطفل واضحا في تعليقاته ؛ سواء التي تصف المكان أو الحدث ، من منطق طفولي يمتد عبر السرد و أحداثه المتلاحقة ، ليقطع هذا التلاحق بالوصف : " كنت أرقب المجمرة : الأباريق الصغيرة الثلاثة كانت ترقد في الرماد الناعم ، والماء كان يتقلب داخلها تحت قسوة الوهج ويقلقل الغطاء الحارس ، والماء المحترق كان يهرب من تجويف العنق ويصفر ، وكانت أفواه الأباريق الثلاثة تبخر الدفء في جو الغرفة الشتوي " [(٧٤)] . إن تعليق السارد – الطفل هنا ينم عن امتداد الصورة في الزمان عبر استخدامه للفعل (كان) متضايفًا مع أفعال مضارعة للدلالة على الاستمرار ، وهو ما يؤدي

[(٧٤)] يحيى الطاهر عبد الله : الأعمال الكاملة – سـبق – قصـة جبل الشاي الأخضر – ص ١٥.

إلى خلق موازاة بين حركة الصورة – الثابتة على مستوى الحدث – ، و حركة النص إلى الأمام عبر فضاء الصفحة ، كما أن الفعل (كان) المستخدم بكثرة يتواشج مع شهوة الطفل للحكي .

إن التعليق الوصفي الذي يقوم به السارد هنا لم يكن – إذن – من قبيل التزيين ، بل هو المدخل الأهم إلى وعي هذا الطفل عبر ما يراه من صور يصفها كما يراها لتكون فقرة ناقلة إلى الحدث التالي ، وهو الأمر ذاته الذي مكن أن نراه في قصص مثل : **تحت المطر** لأحمد هاشم الشريف ، و **بحيرة المساء** لإبراهيم أصلان ،و **الحديقة** لضياء الشرقاوي . ويؤثر تعليق السارد الأنا في سرعة النص تأثيرا يقل في قوته عن تأثير القطع الصريح لخط سير الأحداث كما في نمط السارد العليم ، غير إنه يكتسب أهميته من الولوج المباشر إلى داخل الذات بما يتناسب مع طبيعة القصة القصيرة الذاتية التي أشرنا إليه سلفًا .

٣ ـ الحوار المتواقت :

ونعني الحوار المتواقت ذلك الحوار الذي يرصده السارد – العليم غالبا – من دون أي تدخل منه بالإشارة أو الوصف ، أو حتى بالجملة الفعلية (قال) ، و هو الحوار الذي يظهر في النص مسبوقًا بالشرطة الدالة على بدء الجملة الحوارية .

إن هذا النوع من الحوار يشير إلى نوع من أنواع التواقت بين زمن النص وزمن القصة ، إذا تغاضينا عن سرعة الشخصية في النطق بالكلمات والفرق بينها وبين سرعة المتلقي في قراءتها . ومن هنا يمكن أن نعد هذا النوع من الحوار واحدا من آليات إبطاء سرعة النص ، على اعتبار أن القاعدة هي أن النص السردي سريع قياسا إلى أحداثه ، واعتمادا على النمط الانتقائي الذي ينبني عليه .

إن هذا الحوار هو بمثابة " التلاقي بين مدة القراءة (زمن السرد) والمدة التي استغرقها الحوار(زمن الحدث) "

[75] . ولنا أن نلاحظ أن سمة التساوي – التلاقي بين هذين الزمنين لا يمكن أن تحدث في السرد إلا في هذا النوع من الحوار ، وتتميز القصة القصيرة في هذا الصدد بإمكانية قيام نص قصصي كامل على هذا النوع من الحوار بما يجعل من القصة نغمة واحدة لا تفاوت في السرعة داخلها ولا تعدد في السرعات ، وهي سمة تنفرد بها القصة القصيرة ، حيث إنه ليس من الممكن أن يقوم أي نص سردي على هذا النوع فقط من الحوار ، حتى في النصوص المسرحية فإن الكاتب يظل – دائما – في حاجة إلى وجود نص إرشادي مصاحب ، يصف به حركة الشخصيات على المسرح .

وقد استخدم الحوار المتواقت في قصص متعددة في هذه الفترة بالطريقة التي تستوعب معها النص ومنها : **بيكاسو وعصفورة وحذاء** لعلي سليمان ، وقصة **الفأر الذي لم يمت** لمجيد طوبيا ، حيث القصة بكاملها عبارة عن جمل حوارية لا يفصلها أي تعليق من السارد أو جمل سردية ففي قصة

---

[75] د/ مراد عبد الرحمن مبروك : بناء الـزمن فـي الروايـة المعاصرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – دراسات أدبية – القاهرة ١٩٩٨ – ص ٩.

بيكاسو وعصفورة وحذاء يمتد الحوار المتواقت عبر النص بكامله بين شخصيتين أحدهما في مركز السرد ، فهو يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم ، وعن علاقته بالآخرين ، أما الصوت الآخر فهو بمثابة المساعد على إظهار ما في داخل الشخصية الأولى عبر تعليقات وأسئلة :

" – لم أحب امرأة مثلها قط .

- و لن تفعل ؟

- لم تذهب هي عن مخيلتي أبدا ولم استطع أن أنساها .
- وهل ما تزال تشعر بالذنب ؟
- ليس هذا من عادتي ولكني تألمت كثيرا .. " (٧٦) .

ويسهم الحوار بهذه الصورة في إيجاد بنية سردية قائمة على علاقات لشخصية مركزية بشخصيات لا يتم تمثيلها في السرد ، من وجهة نظر هذه الشخصية . التي يتم إيجاد محاور لها يركز على داخلها فقط ، وهو أمر نزعم أن

---

(٧٦) على سليمان : بيكاسو وعصفورة وحذاء – جـاليري ٦٨ – القاهرة – فبراير ١٩٦٩ – ص ٢٥.

القصة القصيرة تتميز به – في هذا النمط – عن الرواية ، حيث تنحو الرواية – غالبا – إلى تطويع الحوار بالصورة التي تظهر معها علاقات المتحاورين ، أو كما يقول لوكاتش : " إن المهمة الرئيسية للحوار تكمن في صياغة المحادثة العابرة بين الناس ، الخالية من التفاهم المتبادل وبالتالي صياغة عزلتهم وعجزهم عن إنشاء اتصال فيما بينهم " [٧٧] غير إنه في القصة القصيرة فإن التركيز على ذات البطل هو ما يجعل الأمر يظهر كأن هذا الحوار هو مونولوج لهذه الشخصية ، يسهم في تحريكه وجود عامل مساعد ؛ صوت آخر ليس له أي دور سوى تحريك هذا المونولوج إلى الأمام ، وهو الأمر نفسه الذي يحدث في قصة **الفأر الذي لم يمت** لمجيد طوبيا .

غير إن أهم ما يمكن أن يواجهنا في هذا الصدد هو اللغة التي يتم استخدامها في مثل هذا النوع من الحوار ، فاللغة هنا يفترض أنها هي لغة هذه الشخصيات كما يتخيلها السارد المتواري وراء النص ، فليس في الأمر إذن أي نوع

---

[٧٧] جورج لوكاتش – دارسات في الواقعية – سبق – ص ٥٥.

من أنواع إعادة الصياغة للجمل الحوارية ، بل إنها لغة وحيدة تنتمي إلى الشخصية التي تتحدث ، بل و يتم قبولها هكذا من الجميع على اعتبار انتمائها هذا إلى هذه الشخصية ، وهو عكس ما يشير إليه باختين عن لغة الرواية الواجب التعدد في مستويات حواراتها ، " و حتى لو تقدم الكاتب بلغة واحدة مثبتة كليا .. فإنه يعلم بأن تلك يتحتم الحفاظ عليها وتطهيرها والدفاع عنها وتعليلها " [٧٨] ، و هو الأمر الذي لا يحدث بالطبع فيما بين أيدينا من نماذج للقصة القصيرة ، حيث يظل المسوغ فنيا واضحا لوجود نمط لغوي وحيد ينبع من شخصية مركزية يتركز الحوار حولها وينبع منها .

إن سرعة النص السردي في مثل هذا النوع تقوم على اعتبار أن كل وحدة حوارية هي بمثابة الحدث ، وأن هذه الأحداث في تتابعها لا يتم التقديم لها أو وصفها ليبقى الأمر في إطار الرصد المحايد .

---

[٧٨] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي – ت : محمد بـرادة – دار الفكــر للدراسـات والنشــر والتوزيــع – القـاهرة -ط١- ١٩٨٧ – ص ٩٩.

غير إنه قد تم استخدام هذا النوع من الحوار بأنماط أخرى داخل قصص تحتوى على خط للأحداث ليبدو مثل هذا الحوار حدثًا ضمن الأحداث ، غير إنه يسبغ سمة التواقت على جزء من القصة ، غالبا ما يحدث تطوير للشخصيات في أعقابه ، وهو ما يمكن أن نلاحظ نموذجا له في قصة **الخطوبة** لبهاء طاهر . حيث يكون الحوار المتواقت جزءا مهما وكبيرا من القصة ، هو الجزء الأشد تحويلاً للمواقف ، فعبر الاستجواب الذي يقوم به والد ليلى ، للبطل / العريس المتقدم لها ، تتضح جوانب شخصية هذا البطل - المتحدث في السرد بالضمير أنا - بل ويتغير موقفه في النهاية ليصبح راضخًا للأب بعد أن كان مصرا على الزواج من ابنته : " اسكت ، أرجوك ، سأفعل كل ما تريد ، ولكن أرجوك أن تسكت " [٧٩] . وهو الأمر الذي يجعلنا نولي الأهمية للحوار بوصفه حادثة سردية تكشف عن الكثير من خبايا الشخصيات وتحول

---

[٧٩] بهاء طاهر : الخطوبة – سبق – قصة الخطوبة – ص ٢٦.

مواقفهم ، وهو ما يتسق مع فكرة إبطاء سرعة النص للوقوف مليا على مناطق الكشف والتحول تلك .

غير إنه من المهم الإلماح إلى أنه حين استخدام الحوار داخل القصة بهذه الصورة فإنه من الغالب أن يتم الزج بعبارات وصفية تتخلل جمل الحوارات ، وهو ما يمكن عده تأثرا بالمسرح من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن مثل هذه الأوصاف والتعليقات تظل هي التدخل الوحيد المقبول من قبل السارد ، وهو ما يمكن أن نلحظه في **رائحة المطر** لإبراهيم أصلان ، و **ثلاث شجرات تثمر برتقالاً** ليحيى الطاهر عبد الله ؛ على سبيل المثال حيث يبدو التعليق الوصفي لدى إبراهيم أصلان على جانب من الأهمية لموقعة الحوار داخل خط الأحداث " و كانت الساعة قد بلغت العاشرة صباحا عندما قال أحمد : يا أخي بعد ما خرجت من البيت رجعت ولبست البول أوفر " [٨٠] .

---

[٨٠] إبـراهيم أصـلان : رائحـة المطـر – جـاليري ٦٨- نوفمبر١٩٦٨ – ص ٤٨.

من ناحية أخرى فإن الحوار في ثلاث شجرات ليحيى الطاهر ، على الرغم من كونه يمثل جزءا كبيرا من القصة فإنه يأتي في صورة جمل قصيرة تسبقها في كثر من الأحيان جملة " قالت الأم " ، أو " قالت البنت " ، و هو الأمر الذي يسهم في معاملة كل جملة حوارية بوصفها حدثًا مستقلاً ، الأمر الذي يوصي بحركة على مستوى الزمن تبدو واضحة أكثر من لو كان الحوار بدون هذه الجمل .

إن الحوار ، والمتواقت منه على وجه الخصوص ، له من الأهمية مكانه في القصة القصيرة ، من حيث هو توقيت لسرعة القصة بموازاتها مع سرعة الأحداث المتخيلة، ومن حيث دوره الفعال – على مستوى المضمون – في تصعيد حدة الصراع أو بيان التحول في مواقف الشخصيات .

غير إن أهم ما يلفت نظرنا هنا هو دوره في إسباغ سمات نوعية خاصة على القصة القصيرة نابعة من استخدامها له.

الفصل الخامس

آليات زيادة سرعة النص السردي

تأسيس

يعد تسريع النص السردي واحدا من أهم الأسس التي يقوم عليها أي نص سردي عموما ، اعتمادا على عدم إمكانية رصد الأحداث كلها ، فإن حكي يوم واحد كاملاً من حياة شخص عادي يحتاج إلى عدة مئات من الصفحات ، لذا فإن الأساس الانتقائي القائم عليه السرد يتخذ مكانه المهم الذي ترتكز عليه استراتيجيات السرد ، فهو أساس إجباري تم تطويعه لخدمة الهدف النهائي من النص .

من هنا يمكن الحكم بأنه لا سرد تقريبا يخلو من فقرات يحاول السارد عن طريقها تلخيص أحداث أو التغاضي تماما عن مدة من الزمن تقع ضمن المدى الزمني لمسرودته اعتمادا على عدم أهمية هذه ، أو قلة أهمية تلك في إيضاح هدفه النهائي .

ويعني تسريع النص أن يعمد السارد إلى آليات تؤدي إلى إحساس بأن النص يعالج فترات زمنية طويلة في فقرات سردية ، أو جمل قصيرة ، وقد رأى البعض أن وجود مثل هذه الفقرات ضروري في العمل السردي ، فهي تحدث

نقلات على مستوى البناء الحدثي ، وهي النقلات التي تراها د / سيزا قاسم " من أهم التقنيات التي يستطيع الكاتب من خلال إتقانها والتحكم فيها أن يعطي للقارئ التوهم القاطع بالحقيقة " (١) وهو ما يعد ركيزة أساسية في بناء نص سردي ، يعتمد على الانتقاء الفني للأحداث ويرغب – عن طريق سرعة إيراد الأحداث - في إحداث ذلك التشويق الناتج عن الانتقال السريع ، خاصة إذا ارتبط بحذف بعض الأحداث بغية الإلغاز الذي يتم فك رموزه في نهاية النص .

غير إن هناك من يرى أن لتسريع النص وإبطائه دلالة أكثر أهمية ، على اعتبار أن الأحداث المهمة ، والمؤثرة في سير النص يتم التركيز عليها ووصفها بدقة ، وأن الأحداث الثانوية يتم المرور عليها بسرعة أو حذفها فيقول جيرار جينيت إن : " أزمنة العمل القوية تزامن أكثر لحظات الحكاية حدة من حين إن الأزمنة الضعيفة تلخص في خطوطها

---

(١) د/سيزا قاسم : بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – دراسات أدبية – القاهرة – ١٩٨٤ – ص ٢٦.

العريضة كما لو كانت مشاهدة من مسافة بعيدة جدا " (٢) يختلف بعدها وقربها تبعاً لأهمية الأحداث بالنسبة للهدف النهائي من السرد .

وفي رأينا أن تسريع النص له درجة من الأهمية بالنسبة للقصة القصيرة تفوق أهميته بالنسبة للسرود الأخرى ، حيث إنه يناسب الطبيعة المكثفة للقصة القصيرة ، ويسهم في إيجاد نوع من أنواع النسق السردي الصافي في القصة القصيرة ، من حيث رغبتها في الوصول إلى الهدف السردي النهـائي عبر أقل عدد من الكلمات ، ومن ثم أقل عدد من الأحـداث الموصوفة . وهو ما يؤدي إلى وجود آليات التسريع بأنواعها على مستوى تعامل القصة القصيرة مع زمانها .

و منذ البداية – فيما يتعلق بهذه السمة – يمكن لنا أن نلاحظ أن إبطاء النص السردي يستلزم إثقال حركته عن طريق إطالته بعدد كبير – نسبيا – من الجمل والكلمات المؤدية للتأمل ورصد التفاصيل ، لذا لا يأتي الإبطاء إلا عن طريق فقرات طويلة – نسبيا على الأقل - ، أما التسريع

---

(٢) جيرار جينيت : خطاب الحكاية – سبق – ص ١٢٠.

فآليته الأولى هي الحذف ، ويمكن أن يستعاض عن هذا الحذف بجمل قصيرة – نسبيا – تشير إلى تلخيص هذه المدة المحذوفة إشارة عابرة ، ويمكن أن يقترب هذا التلخيص من الحذف شبه التام عند إشارته لتكرار أو تواتر حدث ما .

و للتسريع – كذلك – دوره المهم فـي إيجـاد آليـات أخرى تستخدم داخل النص القصصي – بخلاف التـواتر – ونعني هنا المونتاج الزمني الذي يعتمد على إغفال منـاطق في السرد ، و سرد أحداث متباعدة زمنيا في صورة الأحداث المتتابعة المتراتبة ، و هي الآليات التي سننظر إليهـا بعـين التفصيل في معرض التطبيق على نماذج من القصة القصيرة المصرية في الستينيات .

يمكن شرح تسريع النص على النحو الذي أشـار إليـه جينيت بأنه يأتي على شكل سرعتين :

المجمل : زح > زق

الحذف : زح = صفر ، زق = ن إذن زح < ∞ زق " (٣)

---

(٣) جيرار جينيت : خطاب الحكاية – سبق – ص ١٨.

حيث يعني بـ (زح) زمن الحكاية ، أو المساحة التي تظهر في النص ، و (زق) زمن القصة أي زمن الأحداث كما يتخيلها السارد ، وفي المجمل تكون مساحة النص أصغر من زمن القصة ، بما يعني وجود معادل للقصة على مستوى النص لكنها أقصر مما يجب أن تسرد به الأحداث ، و فـي الحذف تكون المساحة النصية صفراً ، وزمن القصة لا نهائي بما يشير إلى عدم تمثيل الأحداث نهائيا على مستوى النص . و هو ما تشير إليه يمنى العيد بقولها " شريط اللغة أصغر من زمن القص المتخيل ، عن طريق استخدام المونتـاج للتنقـل بين الماضي و الحاضر أو المستقبل ، وهي ما يعني انفتـاح زمن القص الحاضر على أزمنة مختلفة " (٤) ، حيث نـرى أهمية النظر إلى التقنيات والآليات المسـتخدمة مـن أجـل إحداث هذا الأثر ، ودلالة كل منها على مستوى البنية الكلية للعمل السردي . و قد رأى البعض في استخدام هذه الآليـات نوعا من الخروج على الشكل التقليدي في القـص ، حيـث يؤكد د / السيد الورقي أن القصة الحديثة قد تمكنـت " مـن مزج البناء السردي الذي استحدثته ببعض التقنيات السينمائية

---

(٤) د / يمنى العيد : سبق – ص ٢٥.

مثل أسلوب المشاهد المتراكمـة والمشـاهد المتداخلـة ، و أسلوب القطع و الفراغات و تحررت القصـة لفضـل هـذه التقنيات الجديدة من لغة السرد التقليدي " (٥) ، و هو الأمـر الذي نتج – حسبما نرى – لا عن استخدام هذه التقنيات ، و لكن عن وعي القصاصين الجدد بإمكانيات هذه الآليات فـي استحداث شكل جديد ينتج عن إيجاد تعاملات جديدة للقصـة القصيرة مع بنيتها الزمنية ، بصورة تجعلها أكثر تعبيرا عن الطبيعة المتسارعة للعصر الذي تنتج عنه نصوصهم.

من ناحية أخرى ، تبرز في مجال تسريع النص أهميـة الحذف ، بوصفه آلية إنتاج سردية مهمة ، وهي الأهمية التي تسبغ على السرد – كذلك – سمة فنية عالية الدلالة، حيث " يذكرنا تودوروف – عـن صـواب – بقـوة اللامقـول أو المسكوت عنه ، والافتراضات المنطقية الدلالية الكامنة فـي كل إبداع أدبي ، فبـين متـواليتين سـرديتين ولـو كانتـا

---

(٥) د/ السعيد الورقي : القصة القصيرة بين تقنية السرد والخروج من دائرة الحكي – كتـاب أبحـاث الملتقـى الثـاني للقصـة القصـيرة بالإسكندرية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – إقليم غرب و وسط الدلتا – فرع ثقافة الإسكندرية – أبريل – ١٩٩٩ - ص ١٦٦.

متجاورتين تنعقد علاقة سببية ضمنية " (٦) ، وهـو الأمـر الذي يعلي من إسهام التسريع ، و من ثم الحذف كواحد مـن آلياته ، في إحكام البنية السردية ، على المسـتوى التقنـي و المضموني إذا جاز لنا الفصل .

من هنا يمكن لنا – الآن – النظر فيما أنتجـه تسـريع النص السردي من آليات في القصة القصيرة ، و هي الآليات التـي تنقسـم إلـى قسـمين كبيـرين همـا الحـذف و التلخيص .

أولاً : الحذف :

والحذف هو أعلى درجات تسريع النص السردي ، من حيث هو إغفال لفترات من زمن الأحداث ، الأمر يؤدي إلى تمثيل فترات زمنية طويلة في مقابل مساحة نصية ضيقة ، و هو الأمر الذي يتناسب مع سمات القصة القصيرة النوعية ، وتكثيفها، وينتج عن الحذف ما يسمى بالفجوة السردية الزمنية ، أو الإغفال الذي يعرفه جيرالد برنس بأنه " يحدث حين لا

---

(٦) برنار فاليط : النص الروائي - تقنيات و مناهج - سـبق – ص ٨٩.

يكون هناك جزء من السرد (لا توجد كلمات أو جمل مثلاً) يقابل أو يعرض وقائع أو مواقف سردية ذات علاقة بما حدث " (٧) ، و للحذف في النص السردي عدة أنواع يميزها جيرار جينيت بما يلي :

١- حذف صريح .

٢- حذف ضمني .

٣- حذف افتراضي .

وفي البداية يجب أن نشير إلى أن جينيت قد عرف الحذف الصريح بأنه " هو الحذف الذي تتم عنه إشارة في السرد ، إشارة محددة أو غير محددة إلى ردح الزمن الذي تحذفه ، أو ينم عنه حذف مطلق مع إشارة إلى الزمن المنقضي عند استئناف الحكاية " (٨) . وهي الأمر الذي يؤدي إلى وجود فقرة أو جملة قصير يشير فيها السرد إلى الزمن الذي تم إغفال وصف أحداثه أو سردها .

ص ٧١.– سبق –(٧) جيرالد برنس : المصطلح السردي

ص ١١٧، ١١٨.– سبق – خطاب الحكاية :(٨) جيرار جينيت

وإذا كان جينيت يضم هذا النوع إلى الحذف فذلك لأنـه يعالج الرواية ، التي يؤدي اتساع فضائها النص إلى اعتبـار جملة واحدة لا تشكل مساحة ذا بال على امتداد هذا الفضاء ، فوجودها غير ملحوظ وسـط زخـم الروايـة إلا بمـدلولها المضموني ، غير إن وجود مثل هـذه الجمـل فـي نـص قصصي قصير يحيل إلى نوع من التلخيص الذي لا يمكـن إغفال دور هذه الجمل في الأثر الذي يحدثه . ولذلك فسوف يكون لدينا – حين معالجة القصة القصيرة – نوع واحد من أنواع الحذف ، هو الحذف الضمني ، حيث ينضـم الحـذف الصريح المشار إليه إلى التلخيص ، وينضم إلـى الحـذف الضمني النوع الأكثر ضمنية – كما يشير جينـت – وهـو الحذف الافتراضي ، وهو الأمر الذي يمكن أن يـدلنا علـى فرق نوعي آخر في مجال الرؤية النقدية للقصة القصيرة من حيث معالجتها الزمنية ، حيث يتجلى أثر قصر النص علـى رؤية الآليات الزمنية ، ودورها في النص .

وبذا يمكن لنا الوقوف على الآليات الناتجة عن وجـود حذف في النص السردي القصصي القصير ، ووظائفها .

* الحذف في القصة القصيرة – الآليات والوظائف :

يعرف جينيت الحذف الضمني بأنه هـو الـذي " لا يصرح في النص بوجوده بالذات ، وإنما يمكـن للقـارئ أن يستدل عليه من ثغرة فـي التسلسـل الزمنـي أو انحـلال للاستمرارية السردية " (٩) ، وبذلك يكون هذا الحذف حـذفًا لمدة زمنية من القصة ، يقابله حذف من الـنص ، بمعنـى وجود مدة ، أو عدة أحداث غير مذكورة في النص تمامـا ، ولا حتى بإشارة تدل على هذه المدة ، ويمكن ملاحظة وجود هذا الحذف عن طريق ملاحظة وجود قفـزة فـي تسلسـل الأحداث ، هي القفزة التي يستغلها السارد في انتقاء العوامل المكونة لنصه .

وقد تجلى الحذف – بهذه السمة – في القصة القصـيرة عن طريق عدة آليات أهمها عنونة فقرات القصة ، أو وضع أرقام لهذه الفقرات ، أو ترك سطر أبيض بين الفقـرات ، أو

---

(٩) جيرار جينيت: خطاب الحكاية – سبق –. ص ١١٩

استخدام المونتاج . ويمكن لنا الآن الوقوف على هذه الآليات في القصة القصيرة عن طريق تنظيمها في منظومتين .

أولاً : تقسيم القصة إلى فقرات :-

و يعد التقسيم إلى فقرات واحدا من آثار الدراما على الأنواع السردية ، وقد تجلى في الرواية بصـورة واضـحة نظرا لما تتمتع به من اتساع يجعل مـن الصـعوبة متابعـة الأحداث بصورة متلاحقة عبر الرواية كاملة .

ويمكن رؤية هذا التقسيم في القصة القصيرة على أنه واحد من الآليات القصصية المستحدثة الناتجة عن تعقد في بنية القصة يؤدي إليها ضيق المساحة النصية ، كما أنه إشارة إلى وجود ملمح تغريبي ناتج عن تدخل واضح للمؤلف الفعلي بصورة تحاول نفي سمة الإيهام بالواقعية عن النص القصصي ، و كما يصرح د/ محمد الجزار فإن التقسيم " توزيع خارجي للزمن السردي يقوم به المؤلف الفعلي على ضوء استراتيجياته الإبداعية التي ترتكز إلى منظومة معلوماتية عن علمه وسياقات تلقيه المفترضة " (١٠) ، غير

---

(١٠) د/محمد فكري الجزار : في نظرية الرواية – سبق –. ص ١٥٧

إن الدور الأهم للتقسيم ، والذي يعنينا هنا ، هو ما يسهم به في إيجاد تصور زمني خاص بسرعة الأحداث المعالجة على مستوى النص القصصي، وهو ما تصرح به مروة مهدي – عند حديثها عن المسرح قائلة إن " القطع بين الفصول قد يعني مرور فترة زمنية بين الفصلين ، وهذا يعني أن كما من الأحداث قد تم في الزمان / المكان المتخيل فيما بين الفصول " (١١) . وهو الأمر الذي يدعونا إلى الإقرار بوجود قرينة أخرى ، بالإضافة إلى التقسيم ، تدل على وجود فجوة زمنية لكي نحكم بوجود حذف في السرد يتم بين الفقرات ؛ هذه القرينة تتضح في الخط المتخيل للأحداث بين الفقرتين السرديتين ، و وجوب كون هذا الخط منطلقًا إلى الأمام عبر زمن تصاعدي متخيل ، لتكون الفقرتان ـ على الأقل ـ سياقًا ذا استقلالية نسبية ؛ متوالية من الأحداث ، فكما يشير فان ديك : " ليس السياق هو مجرد حالة لفظ ، و إنما هو

---

(١١) مروة مهدي : الزمـان ـ المكـان المتخيـل بـين الـنص الشيكسبيري و المعالجات الشيكسبيرية الحديثة ـ رسالة ماجسـتير ـ كلية الآداب ـ جامعة حلوان ـ ٢٠٠١ ـ صـ ١٠٠ .

على الأقل متوالية . و على ذلك فكل سياق هو عبارة عن اتجاه مجرى الأحداث "(١٢) .

و يستعين السارد في تقسيم هذا السياق إلى وحداته بعدة وسائل مساعدة هي :

١- العناوين الجانبية ، والأرقام ، والنجوم :-

يعد العنوان واحداً من أهم مفاتيح الـنص الأدبـي ، حيث هو الملخص للخطاب العام للنص ، وهو – من ناحيـة أخرى – واحد من عتبات النص الممهدة للدخول إلى عالمه ، وهو شأن عنوان النص ، غير إن هذه الآلية ، قد اسـتخدمها كتاب الرواية لعنونة فصولها ، بحيث يعد عنـوان الفصـل مرتكزا للانطلاق إلى مجال جديد من أحداث الروايـة ، أو نقطة تحول في وجهة النظر أو مسار الأحـداث ، أو دلالـة على تطور في الشخصيات .

---

(١٢) فان ديك : النص و السياق ـ استقصاء البحث في الخطـاب الدلالي و التداولي ـ ت : عبد القادر قنيني ـ دار أفريقيا الشـرق ـ الدار البيضاء ـ ٢٠٠٠ ـ صـ ٢٥٨ .

غير إنه في القصة القصـيرة – النـوع ذو المسـاحة الأصغر – لم يكن هناك حاجة لهذا التقسيم ، فتأخر ظهـور العناوين الجانبية إلى النصف الثاني من القـرن العشـرين ، ليكون ظهورها دليلاً على تعقد البنية السردية ، و محاولـة السارد لفض الاشتباك والتداخل بين عناصرها .

وقد كان لهذه الآلية دور كبير فـي القصـة المصـرية القصيرة في الستينيات بل في القصة القصيرة عموما ، بحيث إنها تؤدي إلى تقسيم المساحة النصية القصيرة إلى فقـرات ، يؤدي وجودها على هذه النحو إلى التعامل مع كـل وحـدة بوصفها حافزا سرديا مستقلاً ، أو أن يـؤدي كـل عنـوان وفقرته دور تحويل البؤرة السردية حيث تغيـر الأصـوات السردية ، أو تغير الشخصيات التي يركز عليها السارد .

و قد رأينا النوع الثاني حين النظر إلى قصة **حكايات حول حادث صغير** لعبد الحكيم قاسم ، و هذا النوع لا تؤدي الفجوات الناتجة عن العنوان فيه إلى تسريع النص ، نظرا لأنها تعود مع كل فقرة إلى بداية الحدث ، و هو الأمر الذي يبطئ سرعة النص ، من حيث تحميل الفترة الزمنية القصيرة بأكثر من وجهة نظر ، مما يزيد من الساحة النصية ، وذلك

عن طريق استرجاع يقوم به السارد بالعودة إلى الوراء مع بداية كل فقرة ، و هو ما يتكرر لدى يحيى الطاهر عبد الله في **الثلاث ورقات** .

غير أن تعدد العناوين ، مع توحد صوت السارد ووجهة نظره هي المؤدية إلى إحداث تلك الفجوات المسرعة للنص السردي وإيقاعه ، وهو الأمر الذي يشير إليه بارت حين يقول إن " الإشارة الزائدة في الظاهر تكون لها دائما وظيفة خطابية ، إنها تسرع وتبطئ سير الخطاب ، و تدفع به قدما ، و تلخصه ، و تستشرف مستقبله ، و أحيانًا تنحرف به عن مجراه " (١٣) ، وهي الصورة التي يمكن أن نرى عليها العنوان الداخلي ، سواء كان كلمات أو أرقام أو حتى إشارات طباعية ، وهو الأمر الذي يمكن ملاحظته في العديد من قصص هذه المرحلة .

ففي قصة **في جوار رجل ضرير** لإبراهيم أصلان تؤدي الأرقام في فصلها للفقرات دور العناوين المحدثـة لفجـوات زمنية واضحة بين كل فقرة وأخرى ؛ الأمر الـذي يجعلنـا

ص – سـبق – من كتاب طرائق تحليل السرد :(١٣) رولان بارت ١٧.

نجزم بوجود عشر فجوات واضحة موازية للفقرات العشـر المكونة للقصة ، خاصةً إذا لاحظنا التصاعد الزمنـي علـى مدار خط السرد ، الذي يتوحد فيه صوت السارد الأنا .

ففي الفقرة الأولى – رقم (١) ، تتكون الفقرة من جملة واحدة : " لم يحدث شئ " وهي الجملة التي توحي بسكون البداية ، ونقطة انطلاق السرد إلى سرعته ، حيث تسهم هذه الجملة – وحدها – في وجود تخيل لفترة زمنية ممتدة خالية من الأحداث – المهمة من وجهة نظر السارد على الأقل - ، وفي تضافرها مع الفقرة رقم (٢) التي يقول فيها : " حدثت بعض الأشياء القليلة جدا ، بعد تفكير طويل آثرت أن أنتهي إلى الاعتقاد بأنها قد لا تكون ملائمة بالقدر الكافي " (١٤) ؛ حيث تقطع جملة " حدثت بعض الأشياء " ذلك السكون لمتخيل الناتج عن عدم وجود أحداث ، كما توحي بوجود فترة بين عدم الحدوث ، والحدوث ، مما يشكل انتقالاً سريعا على الحوافز السردية ، تدعمه بداية الفقرة الثالثة : " مرة

---

(١٤) إبراهيم أصلان: بحيرة المساء – مختارات فصول – ع ٩٥ – قصة في جـوار – ١٩٩٤ – القاهرة –الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٨٥ -والقصة مؤرخة نوفمبر ١٩٦٨.–رجل ضرير

أخرى فكرت في الأيام التي ذهبت سدى " (١٥) حيث توحي جملة " مرة أخرى " بوجود مرة أولى ، أو عدة مرات متضمنة في الفترة الفاصلة بين الفقرتين ، كما توحي جملة " الأيام التي ذهبت سدى " بالإشارة إلى تلك الفترة الخالية – من وجهة نظر السارد – في " لم يحدث شئ " وهكذا تستمر القصة في الانتقال بين الحوافز السردية قافزةً على فترات يراها السارد خاليةً ، لتكون بداية كل فقرة بداية مرحلة جديدة ، وبحيث يتقطع استمرار الزمن على مدار النص ، وبحيث – كما يشير كانديدو بيريث – " لا نستطيع أن نتحدث عن زمن مستمر ، وإنما عن أحداث تقع تحت طائلة عامل ما يسبب تشويها في النظام ، ويمكن أن نفكر أيضا في أن هذا التشويه مرده : مناطق ذات اهتمام خاص " (١٦) ؛ يتم التركيز عليها مع إغفال مناطق أخرى ليست على القدر نفسه

---

(١٥) إبراهيم أصلان: السابق –ص ٨٥.

(١٦) كانديدو بيريث جاييجو: الفضاء – الزمن – اقتراب سوسيولوجي– ت : محمد أبو العطا – فصول م ١٢ – ع ٢ – صيف ١٩٩٣– ص ٦٧.

من الأهمية ، وهو الأمر الذي يشكل ملمحا أساسيا في تصور القصة القصيرة لزمنها .

ومن الممكن أن نلاحظ هذا الملمح – كذلك – في قصة **لوقا** لإبراهيم عبد العاطي ، خاصةً إذا تتبعنا خط الأحـداث التصاعدي – في الزمن – الذي يقطعـه عنـاوين داخليـة تتضافر معها النجوم الفاصلة بين الفقرات المكونـة لجزئـي القصة ، وهما :

أولاً : فصل في ذكر ما جرى في الأيام الأولى ، وثانيا : فصل في ذك ما كان مكتوبا ، ثم الأجزاء الفرعية المعنوية بـ " كتابات أخرى " (١٧) ، والملاحظ أن كل فقرة معنونـة أو يفصلها عن الفقرات الأخرى النجوم الثلاثة فـي السـطر الأبيض هي بنية من الأحداث المتراتبة والمتسلسلة ، حتى لو استخدم فيها المجمل – كما سيأتي لاحقًـا – غيـر إن هـذا التسلسل يصنع خطًا من الأحداث السـردية لا توجـد فيـه فجوات زمنية واضحة ، الأمر الذي يجعل من كل فقرة حدثًا سرديا كبيرا مكونًا من مجموعة جمل ، أو حـوافز سـردية

---

(١٧) راجع : إبراهيم عبد العاطي – قصة "لوقا" – جـاليري ٦٨ – نوفمبر ٦٨ – ص ٥٥ – ص ٦٧.

صغرى ، وهذا التراكب بين الأحداث ، مع تركيـزه علـى شخصية لوقا عن طريق صـوت السـارد الأنـا المشـاهد للشخصية يحقق ما يشير إليه ديفيد لـودج عـن الانتقـال الزمني بأنه " عادةً ما يضفي على السـرد مظهـرا طبيعيـا بوصفه من عمل الذاكرة ، إما بتقديم تيار وعي شخصية من الشخصيات ، أو – على شكل أكثر تحفظًا – بتقديم مذكرات الراوي أو الشخصية أو ذكرياته " (١٨) ، و هو ما يحدث في مثل هذه القصة ، حيث تكون الإشارة إلى وجود فجوة زمنية واضحة ، لكنها إشارة من خارج سياق السرد نفسه ، وفـي الغالب هي إشارة معتمدة على تقنية الطباعة .

إن العنوان الداخلي يتخذ في القصة القصيرة دورا يشبه عنوان الفصل في الرواية ، غير إنه في القصة القصيرة ربما يكون مجرد إشارة إلى وجود انتقال زمنـي للأمـام ، وقـد يلخص تطور القصة في مراحلها السردية الكبرى .

وهو في هذا يشبه - في وظيفته الأولى - الإشارة إلى الفجوة عن طريق السطور البيضاء ، أو التي بها نجوم ،

---

(١٨) ديفيد لودج : الفن الروائي – سبق –. ص ٨٨

وهو ما يمكن أن نجد عليه أمثلة في العديد من قصص هذه المرحلة مثل : **الجدار** لعلي لسليمان كلفت ، و **حديث الألفة** ليحيى عبد الله ، و **اليوم ٢٤ ساعة** لإبراهيم منصور(١٩) ، و **هداية أهل الورى** لجمال الغيطاني (٢٠) ، و **رغيف البتانوهي** لسليمان فياض (٢١).

٢- الانقطاع في مسار السرد :

إذا كانت الآليات السابقة تدل على انقطـاع مسـار السرد ، ولكن مع الإشارة إلى هذا الانقطـاع عـن طريـق إدخال أشياء من خارج السـرد مـن شـأنها تنظـيم هـذه الانقطاعات والدلالة عليها ، فمن الممكن أن يكون الانقطـاع غير مدلول عليه ، و إنما يحس وجوده من تجاور أفعـال لا يفترض تعاقبها ؛ في إعلاء لمنطق التتابع الكيفي ، أو السببي ، خارج التتابع الزمني .

---

(١٩) راجع : أعداد مختلفة من جاليري ٦٨ .

سبق –(٢٠) راجع جمال الغيطاني : أوراق شاب عاش منذ ألف عام .

سبق .–(٢١) راجع سليمان فياض : الأعمال القصصية الكاملة

ولهذا الشكل ، حين يتجلى في تقسيم القصة إلى فقرات ، آلية واحدة هي التي تتجلى في وجود نقطة في نهاية سطر ثم البدء بفعل بينه وبين نهاية الفقرة السابقة عليه فجوة زمنية ، وإذا كان جان إيف تادييه يشير إلى أنه " في الأعمال ذات الموضوع مثل القصص القصيرة والملاحم ؛ كلما كان الرابط السببي ضعيفًا فإن الرابط الزمني يأخذ أهمية أكبر "(٢٣) عن طريق التسلسل في الزمن ، فإن الرابط الزمني عندما يصير ضعيفًا عن طريق إحداث فجوات فيه يتخذ الرابط السببي أهمية كبرى – على عكس القاعدة التي يشير إليها تادييه ، غير إن هذا الرابط السببي ربما يتحول إلى تجاور قد يبدو عشوائيا بين الأفعال بوصفها مكونات السرد ، لهدف الدلالة على عشوائية وعي الشخصية داخل السرد ، أو الإشارة إلى التعقد الشديد الذي يصيب بنية سردية ما ، ويجعلها تتخلى عن المتابعة الخطية التصاعدية المتراتبة للأحداث .

---

(٢٣) جان إيف تادييه : النقد الأدبي في القرن العشرين ت: د/منذر –عياش –مركز الإنماء الحضاري سورية – ط١ – ١٩٩٣ –ص٢٦.

ومن هنا ستبدو انقطاعات السرد على درجة من الأهمية في تكوين فسيفساء زمنية للقصة القصيرة تستطيع عن طريقها تجميع شتات خطابها من عدة مستويات زمنية . وهو الأمر الذي يمكن ملاحظته في العديد من القصص القصيرة مثل : **ألحان غير متقابلة** لجميل عطية إبراهيم ، حيث يعد خط السرد مجموعة من القفزات التي يفصلها ، ويميزها ذلك الانقطاع ، فهو خط يجمع بين عناصر ليست متراتبة يقول : " قرب الكوز من فمه ، شم رائحة الشبة ونوى المشمش ، شرب ، عرضت ابنة عمته أن تغسل له قدميه ، رفض ، قال إنه يفضل أن يغسل قدميه بنفسه ، غضبت العمة ، سبته بشدة ، وقالت إنه قليل الأصل مثل أبيه وبخيل أيضا . قال إنه حضر في مأمورية رسمية . دست فيه يده عشرين جنيها طلبت أن يوزعها على الأقارب " (٢٤)

إن مثل هذا المقطع ، المكون من خمس جمل منفصـلة تمثل كل منها جملة من الأفعال تكون حدثًا سرديا منفصلاً ، بصورة ما ، عن غيره ، بما يؤدي إلى وجود فجوات تعتمد

---

(٢٤) جميل عطية إبراهيم : ألحان غير متقابلة – جاليري ٦٨ – يونيو ١٩٦٨–. ص ١١

على عدم الاتصال ، فبعد أن " شرب " تعرض عليـه ابنـة عمته أن تغسل له قدميه ، وهو الأمر الذي يبدو في تخيلـه غير متراتب ، ويدعم ذلك أنه عمته تسبه – هكذا – بلا أية مقدمات ، ثم في الفقرة التي تليها يقول لها إنه أتى في مهمة رسمية ، في إسقاط للفترة الزمنية التي يرد البطل فيها عـن نفسه الاتهام بالبخل مثلاً ، ثم في النهاية تعطيه عمته عشرين جنيها . إن هذا التراكب بين جملة الأفعال الأخيرة " سبته – قال إنه حضر في مهمة رسمية – دست في يـده عشـرين جنيها " تروي مساحة كبيرة نسبيا من الزمن عبر التركيـز على أهم مراحلها – من وجهة نظر السارد ، ثلاثة أحـداث تكون منظومة غير مترابطة في الظاهر ، بما يـوحي بـأن التركيز في الأساس يقع على فترات غير مرئيـة أو مدونـة داخل النص السردي ، أو أن " القارئ لا يعيش – فقط زمنًا منضدا ذا طبقات بعقد وشبكات ، بل أيضا زمنًا مضـغوطًا مقلصا " (٢٥) .

–(٢٥) عزة أغا ملك : القراءة والكتابة القصصية في الرواية الحديثة –مجلـ ـــة الفكـ ـ ـــر العربـ ـ ـــي المعاصـ ـ ـــر ع٤٤-٤٥ - ص٨٤ .

هذا التنضيد هو بالأحرى إعادة ترتيب لأولويات السرد في تركيزه على أحداث بعينها ، بما يؤدي إلى وجود تلك الانقطاعات في خط السرد التي – وإن دلت على تكثيف القصة لأحداثها – فإنها تحول الزمن القصصي إلى زمن سردي متقطع ، أو – حسب إشارة سعيد يقطين – فإنه " بواسطة زمن الخطاب يتم سلب زمن القصة خطيته وكونه ادة خام ، وفي انتقالنا من زمن القصة إلى زمن الخطاب نجدنا ننتقل من التجربة الواقعية ذهنيا ذات الطابع المشترك إلى التجربة الذاتية للكاتب وهي تسعى لتجسيد نظرة خاصة للزمن " (٢٦) .

وهي النظرة التي يبرز من خلالها الزمن آلية من آليات السرد من خلال تغيير سماته عبر ما رأينا من أشكال التعامل معه سلفا .

إن الانقطاع في السرد واحد من آليات إبراز دور الفجوة السردية وتكوينها كما أنه – من ناحية أخرى – يؤدي إلى وجود إحساس واضح بالسرعة الكبيرة التي يكون عليها

---

(٢٦) د/سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي –النص والسياق – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء –٢٠٠١ - ط٢ - ص٤٧.

النص السردي ، من خلال وجود انتقاء متعمد من قبل السارد للعناصر التي يركز عليها ويقوم بتركيبها في نصه ، بحيث يبدو الأمر كأن " كاتب القصة القصيرة قد يعطينا فقط قطعة أساسية من الفسيفساء يمكننا أن نرى من خلالها الزخرف كاملاً لو كنا على قدر من الإدراك " (٢٧) .

وهي السمة التي يتميز بها تعامل القصة مع أحـداثها ، وفجواتها الزمنية بل وزمنها عموما ، بما يؤكد على العامـل الاختزالي – الواضح في قصة جميل عطية إبراهيم – الذي تقوم عليه القصة القصيرة ، وهو الأمر الذي يمكن أن نحكم بوجوده في الأغلب الأعم من النصوص القصصـية ، بمـا يشكل مميزا نوعيا على درجة قصوى من الأهمية .

غير إن انقطاع استمرارية السرد ، وإن شـكل فجـوةً زمنيةً لها دورها المهم في تسريع النص ، فهو – كذلك – قد ينتج عن دخول آليات سردية أخرى سبقت الإشارة إليها مثل الاسترجاع – مثلاً – وإنما نؤكد أن نوعية الفجوة السـردية التي تؤدي إلى إحداث تسريع النص هي الفجوة التي تقع بين

– الطـول والقصـر –(٢٧) ماري لويز بارت : القصة القصـيرة فصول - م٢ - ع٤- ص٤٩.–ت:محمود عياد

حدثين يمثل الخط الرابط / الفاصل بينهما خطًا متصاعدا في الزمن ، أو بتعبير آخر ، حدثين متراتبين كرونولوجيا يفصل بينهما حدث أو مجموعة من الأحداث المهمل ذكرهـا فـي السرد .

وتكرار مثل هذه الآلية يعد بمثابة القاعـدة ، بحيـث لا يجب علينا أن نشير إلى نماذج منها لشدة تكرارها ، غير إن التمثيل بقصة ألحان غير متقابلة قد يوضح الأمـر بصـورة جلية .

إن استخدام الفضاء الطباعي في القصة القصـيرة مـن أجل إحداث أثر تخييلي ينطبع على زمانية القصة القصـيرة كان هو المنظومة الأولى لآليات تسريع النص السردي عبر الحذف ، وتقسيم النص لفقرات .

ثانيا : المونتاج

يعد المونتاج واحدا من أهم آليات السرد التي اعتمد عليها سارد القصة و الرواية ، وهو - كذلك - أحد المتكآت المهمة لإحداث بنية زمانية تخييلية في السرد تعتمد على الانتقاء وتراكب المشاهد والأحداث المفترض تباعدها ، ويعد

المونتاج واحدا من فنون السينما التي تمت استعارتها للسرد ، والتي يشير إليها روبرت همفري بقوله "المستحدثات السينمائية هي مجموعة من الألوان التكنيكية التي من شأنها التعبير عن الحركة الخارجية من خلال تحرك الصور زمانيا و مكانيا .. و من أهم هذه المستحدثات السينمائية المونتاج " (٢٨) .

وتتجلى أهمية المونتاج في إحداثه لسياق من التتابع بين حدثين في القصة هما في الأصل غير متتابعين ، من حيث استخدامه للقص واللصق – القطع والتركيب ، أو كما يشير برنار فاليط أن " المونتاج لفظ مستعار من ميدان السينما قوامه التعرف على أثر (أي دلالة) صورتين متعاقبتين على معنى مختلف تبعا لترتيب ظهورهما " (٢٩) ، بحيث تبدو أهمية التركيب في إحداث هذه الدلالة التي تحدث – في النص السردي – عبر تعاقب مشهدين أو حدثين سرديين .

– سبق –(٢٨) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية المعاصرة ص ٨١ .

ص ٨٩. – سبق –(٢٩) برنار فاليط : النص الروائي

و إذا كان من الممكن لنا أن نتعامل أي حذف بوصفه نوعا من المونتاج ، كالآليات السابق ذكرها مثلاً ، فهي أنواع تبدو منتمية إلى شكل آخر من أشكال الحذف المعتمد على القطع / تقسيم النص بكامله إلى وحدات بينها فواصل ، فإننا نركز الآن على الشكل الخالص للمونتاج من حيث إحداثه لتجاور ما ليس بمتجاور ، بالصورة التي يتم عن طريقها تشويه الفضاء الزمني المفترض للقصة تماما ، لصالح إنتاج فضاء جديد من الزمن السردي ، مؤكد في هذا الصدد أننا سنعالج في هذا المجال ذلك النوع من المونتاج الذي يجاور بين أحداث يسبق الأول فيها في النص زمنيا التالي له ، بحيث ينتفي لدينا هنا المونتاج المتوازي لاعتماده على الاسترجاع ، وهو ما قد عالجناه سلفًا في الفصل الأول.

١) المونتاج المكاني :

ويعتمد المونتاج المكاني على انتقال السرد بين عدة أماكن ، بصورة تتجاور فيها الأماكن – حتى لو كانت متباعدة في خريطة الواقع - ، ويمكن أن يكون المونتاج المكاني محاولة من السارد لرصد حدث واحد في جوانبه عن طريق رصد تداعياته في أماكن مختلفة من شخوص مختلفين

، وهو ما أشرنا إليه سلفًا بالمونتاج المتوازي المعتمد علـى الاسترجاع . لكن مع وحدة الشخصية الموضوعة في بـؤرة السرد ، وتلازم صوت السرد معها يصب المونتاج المكـاني رصدا لانتقال الشخصية بين عدة أماكن مع إغفـال أحـداث الانتقال نفسها ، و التركيز على الأحداث التي تقع فـي كـل مكان على حدة وتجاورها مع بعضها البعض . و في هـذه الحالة يصير الحذف ضمنيا لا يشار إليه ؛ حيث تثبت أهمية التجاور بين العناصر السردية في خلق بنية زمنيـة خاصـة تعتمد على تجاور أجزاء من مشاهد تقع في أماكن مختلفة ، و كما يشير ميلان كونديرا : " فبفضل التقنية القائمـة علـى الوحدات الإيقاعية الصغيرة يتم ابتكار بنيـة زمنيـة غيـر متوقعة لا يمكن حسابها – زمن مستقل كليـا " (٣٠) . بنيـة زمنية قائمة على تجاور ما لـيس بمتجـاور عـن طريـق المونتاج ، و الانتقال في الزمان والمكـان بحريـة بهـدف تخليص النص من زوائده ، وهو الانتقال الذي يتم التركيـز

---

(٣٠) ميلان كونديرا : فن الرواية – ت : بدر الـدين عرودكـي – المجلس الأعلى للثقافـة المشـروع القـومي للترجمـة – ٢٠٠١ ص١٠٨.

فيه على متابعة الشخصية ، وأهم جوانب الحدث – حسـبما يرى السارد - ، الأمر الذي يؤدي بالمتلقي إلى التغاضي عن مواضع الحذف نظـرا لمتابعتـه لهـذه الشخصـية وهـذا الحدث ، وحسبما يشير عبد الله إبراهيم فـإن " مـا يجعـل الزمان و المكان واضحين ومدركين ، و في الوقـت نفسـه متسمين بالحيوية و الأهمية هـو الاهتمـام قـدر المعقـول بالشخصية " (٣١)

وهو الاهتمام الذي يضفي مشروعية واضحة لاستخدام آلية التنقل عبر الزمان والمكان ، ومن ثم تركيب العناصـر الصغرى للحدث ، غير إن من أهم سمات هـذه الآليـة أن الفجوات الزمنية الناتجة عنها – خاصة في القصة القصـيرة – لا تشير إلى أزمنة واسعة المدى ، بل إنها تحذف زوائـد الحدث فقط ، بما يؤدي إلى عدم الإحساس غالبا بوجود هذه الفجوات ، خاصةً إذا أضفنا سمة القصر هذه إلى ما أشـار إليه عبد الله إبراهيم من الحيوية الناتجة عن متابعة الشخصية

---

(٣١) عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي – مقاربـات فـي التنـاص والرؤى والدلالة – المركز الثقافي العربي – بيروت – ط١ – ١٩٩٠ – ص٧٧.

و الحدث ، والتركيز على هذين العنصرين فقط ، بما يجعل من هذا التركيز سمةً واضحةً في معالجة القصـة القصـيرة لفضائها الزماني والمكاني ، و حسب إشارة آيان رايد فإن " كاتب القصة القصيرة يركز اهتمامه على شخصية واحدة في حدث واحد ، و بدلا من أن يصور لنا تطور هذه الشخصـية فهو يوضح أمرها في لحظة معينة " (٣٢) ، و هو ما يـؤدي بنا إلى إلصاق سمة التركيز على الذات ، أو التأكيد على هذه السمة في القصة القصيرة ، وامتيازها بها عن سـائر فنـون السرد .

و يمكن لنا ملاحظة هذا الشكل من المونتاج المكاني – الزماني تبعا لذلك نظرا لإحداثه فجوات في زمن متصاعد –

---

(٣٢) آيان رايد : القصة القصيرة – ت: د / منى مـؤنس – الهيئـة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٠ – ص١١٠، وهو يشـير في موضع آخر إلى أن القصص القصيرة كثيراً ما تركز على شخص واحد أو اثنين ونحن نراهما منفصلين بشكل ما عمن حولهمـا ، هـذا الانفصال الذي يجعل من الشخصية ، ومكونات الحدث هما العنصران الأشد فاعلية في بناء القصة القصيرة ، و هو ما يمـنح المتابعـة فـي الزمان والمكان حيويتها ، وتكامل هيكلها.

في العديد من القصص القصيرة لعل أهمها : **الخطوبة** لبهاء طاهر ، **ألحان غير متقابلة** لجميل عطية إبراهيم ، **اليوم ٢٤ ساعة** لإبراهيم منصور ، وغيرها بصورة متكررة .

ففي قصة **اليوم ٢٤ ساعة** تمثل أول جملة في كل فقرة من فقرات القصة إشارةً إلى مكان الحدث / الفقرة ، وربمـا إلى زمانه الذي يبدو كذلك من الإشـارات داخـل الفقـرات تصاعديا يشمل يوما كاملاً ، فيبدأ القصة بقوله " في الصباح لم أذهب إلى العمل لأنه لم يكن يوجد هنالك عمل ، ومكثـت في المنزل " (٣٣) .

وهكذا يسهم التحديد الزماني والمكاني الأول في القصة في بناء فضاء النص منذ بدايته الأمر الذي يعلي من قيمة النقلات المسببة لفجوات سردية ، التي يمكن أن نلاحظها في وسط الفقرات ، مثل قوله في الفقرة الأولى " ولبست ثيابي و خرجت و لم يكن الأتوبيس مزدحما " (٣٤) ، حيث إن السارد في متابعته للشخصية قد ركز على الأماكن التي استمر

---

(٣٣) إبراهيم منصور : اليوم ٢٤ ساعة – جاليري ٦٨ – عدد خاص – القصة المصرية والمعاصرة – ص ١٦ .

(٣٤) إبراهيم منصور : سبق – ص ١٦ .

تواجده فيها لفترة طويلة نسبيا بما يحقق لديه انطباعا واضحا ، و لذلك نجد الفترة بين خروجه من المنزل وركوبه الأتوبيس فترةً مسكوتًا عنها ، ربما لروتينية الأحداث التي تمر به فيها ، لكنها بالتأكيد فترة يسهم عدم ذكرها في خلق تسارع لخط السرد .

و هو الأمر الذي يتكرر في هذه القصة لمرات عديدة ، يمكن لنا رصدها عبر رصد الإشارات المكانية المتتابعـة ، والمختلفة في آن واحد ، فهو يقول : " ونزلت من الأتوبيس و لكن في المحطة التي كنت أريد النزول فيها وكانت الساعة الواحدة ظهرا حسب ساعة الميدان ، دخلـت السـينما لأرى قصة الولد الذي مات أبوه " (٣٥) .

إن الإشارة المتتابعة تتكاثف في مساحة نصية قصـيرة لتصنع عدة انتقالات بين الأوتوبيس والمحطة و الميـدان و السينما ، و بحيث يسهم هذا التكاثف في خلق إيقاع سـريع ، وخطية زائفة تتحدد عبر نقاط التركيز التي هي في الأصـل دلالة على انقطاع السرد ، و هذا التركيب بين الفجوات هـو

---

(٣٥) إبراهيم منصور : السابق ــ ص ١٦، ص ١٧ .

ما يسهم به المونتاج في إحداثه للأثر الســردي المــراد ، و حسبما يشير عبد العزيز بن عرفه فإن زمانية النص السردي " تعتمد على التجزئة المكانية حتى يتم نظام التعاقب الزماني و المكاني ، و تصاغ بالتالي الأرضية التي تتنزل في إطارها البنايات السردية .. و تتمثل الزمانية في إحــداث الشــعور بصيرورة الزمان ، و في تحويل النظام السردي إلى حكاية " (٣٦) ، وبحيث يبدو واضحا أن هذه الإشــارات المكانيــة / الزمانية تؤدي الوظيفتين اللتين أشار إليهما بن عرفــه مــن حيث تحويل النظام إلى حكاية عبر إحداث أثر سردي قــائم على الاستمرارية الزائفة للتركيب ؛ بحيث لا يشعر المتلقــي بالانقطاع نظرا لانعدام الأهمية الذي تتمتــع بهــا المنــاطق المحذوفة ، هذا من ناحية ، و كذلك عبر إحداث أثــر لــدى المتلقي بمرور الزمن – بل وسرعته – عن طريــق الأثــر الذي تحدث الفجوة في تسارع إيقاع النص السردي .

وبذا يكون الأثر الحادث عن طريق المونتاج المكــاني والزماني أثرا مزدوجا في القصــة القصــيرة ، خاصــةً إذا

---

(٣٦) د / عبد العزيز بن عرفه : مدخل إلى نظريــة الســرد عنــد غريماس –ص٣٢.– مجلة الفكر العربي المعاصر ع٤٤-٤٥

لاحظنا تكراره في صورة الجمل القصيرة المتجـاورة بمـا يتناسب و طبيعة النص القصصي ، على اختلاف مع الرواية التي تعمد إلى إحداث المونتاج بين مشاهد كاملـة ، و هـو الأمر الذي قد يحدث في القصة القصيرة ولكن بصورة أقـل وضوحا ، حيث إن القصة تستغني بهذا التركيب عن العديـد من التفاصيل ، في حين إن الرواية قد تعتمـد علـى هـذه التفاصيل في تكوين المشهد ، خاصةً إذا لمحنا قوة التركيـب الواضحة في تجاور الأماكن والأزمان المختلفة داخل النسق السردي الواحد الذي تمثله الفقرة في القصة القصيرة ، بحيث يبدو تجاور الأضداد – أو على الأقل – الأشـياء المختلفـة عنصرا مهما في مجال إحداث الأثر عبر أقل مساحة نصـية ممكنة .

ثالثًا : الاستخدام المتكرر للفعل (كان) :

يعد الفعل (كان) أحد الوسائل المهمة للسرد العربي منذ عصوره القديمة ، و لا أدل على ذلك من الجملة الحكائية الافتتاحية الشهيرة (**كان يا ما كان**) ، و للفعل (كان) أثر يمكن ملاحظتـه – بدايـةً – فـي إحـداث تخيـل لـدى

القارئ / المتلقي / السامع بوحدة عضوية تجمع كون القصة في كيان واحد .

غير إننا في معرض رؤيتنا للزمن السردي سنلمح فـي استخدام هذا الفعل مظهرين ، الأول له علاقة بكون القصـة سابقة على الحكاية بما يدعم الأساس الماضوي الذي أشـرنا إليه في فصل الاسترجاع . والثاني هو الصيغة التي يظهـر بها الفعل (كان) بوصفه حافزا سرديا ، و ذلك حين يكـون خبره جملة فعلية فعلها مضارع ، و هي الصيغة التي توحي بامتداد الحدث في الزمن ، و هو ما كان يحدث في السـرد الشعبي بصورة متواترة .

غير إن للفعل (كان) في السرد المعاصر ، وخصوصا القصة القصيرة ، دوره المهم الذي يسهم في تقسيم النص إلى مقاطع مستقلة و منفصلة ، بحيث يأتي على لسـان السـارد العليم ، ليمثل تكراره – في كل مرة – بداية حـدث جديـد منقطع عن ما قبله من أحداث . وبهذه الصورة يكون لهـذا الفعل دوره المهم في إحداث نـوع خـاص مـن الفجـوات السردية الواضحة ، التي يحدها الجمل التي تبدأ بهذا الفعل ، و هي الآلية التي ظهرت بوضوح في العديد مـن قصـص

يحيى الطاهر عبد الله ، بما يمثل ظاهرةً أسلوبيةً ، وسـردية لديه تتكئ على تواشج السردي و اللغوي اعتمادا على طاقات الفعل (كان) .

وقد وضحت هذه الآلية في قصص مثل : **جبل الشـاي الأخضر** ، و **معطف من الجلد** ، و **الـوارث** ، و **الوشـم** ، وغيرها .

ففي قصة **معطف من الجلد** يتكرر استخدام الفعل كان بهذه الصيغة – تقريبا – في أول كل فقرة ، بحيث تكون الفقرة معاملةً بوصفها وحدةً حدثيةً مستقلةً ، و ممتدةً امتدادا لا يقطعه سوى الفعل كان في الفقرة التالية . و هذا القطع يقوم – بدوره بإحداث فجوة في مسار الزمن السردي ، وهو ما يسهم – كذلك – في إحداث أثر لدى القارئ بمعاملة هذا الحدث بوصفه حدثًا منقطعا في الزمان ، أو كما يقول أندريه جاكوب فإن " الخاصية الزمانية – المكانية للتجربة تنزع إلى أن تكون بارزة عبر اللغة التي تحفظ للواقعة تكثيفها بواسطة

عملية التجريد أو التصور " (٣٦) ، وهو التجريد الذي يدعمه الاستخدام السردي للفعل كان بهذه الصيغة ، يقول في أول القصة : " كان المطر ما زال يسقط و كان أقل حدةً مما كان و كان الجو ممتلئًا بالرطوبة " (٣٧) ، ونلاحظ إن بداية الفقرة يتضافر فيها الفعل " كان " مع الفعل " ما زال " بالإضافة إلى الجملة الفعلية المضارعة " يسقط " ، بما في ذلك من إيحاء باستمرارية الحدث للدرجة التي يصير بها جوا عاما و مسيطرا في بداية القصة ، كما نلاحظ إن ورود الفعل " كان " في وسط الفقرة يقوم بدور وصفي ، خاصةً إذا لاحظنا تعامله مع الأسماء ، وخاصة الإشارات إلى الأماكن .

و يقطع استمرارية هذا الجو الممطر تحول السارد إلى التركيز على منطقة أخرى من النص : " كانـت أضـواء المدينة تبدو من بعيد .. وكنت أضرب أسلفت الشارع المبتل

---

(٣٦) أندريه جاكوب : أنثروبولوجيا اللغة – بناء وترميز – ت : ليلى الشربيني – المشروع القومي للترجمة – رقم ٣٦٠ – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠٠٢ –. ص ١٢٦

(٣٧) يحيى الطاهر عبد الله : الأعمال القصصية الكاملة – سـبق – قصة معطف من الجلد –. ص ٢٤

بخطوات سريعة ، كان الشارع خاليا فالمطر لم ينقطع منـذ الصباح " (٣٨) ، حيث تتحول الرؤية في هذا المقطـع مـن المطر إلى الشارع وأنوار المدينة ، و بين المقطعين يمكـن تصور وجود امتداد زمني يستمر فـي الحـدث الأول فـي الحدوث إلى أن يقطعه ظهور أضواء المدنية .

و يتحول هذا الشكل من استخدام خبر كان المضارع الدال على الاستمرار إلى استخدام الخبر الماضي للدلالة على أحداث لا يمكن استمرارها ، وإن شكلت نقاطًا واضحةً و لحظيةً على خط السرد ، فيقول في بدايات الفقرات التالية : " كنت قد بلغت سدة الشارع " ، و " كان واحدا من الأشخاص الثلاثة قد استدار " ، و " كنت قد تبعته " ، و هكذا ليتم للسارد استغلال طاقات الفعل " كان " بصيغه كافة ، لتمثل الجمل التي يستخدمه بها متكآت مفصلية في السرد ، ينتج عنه تسارع في الإيقاع ، ناتج – من ناحية – عن قصر الفقرات ، و تكرار الاستخدام ، و وجود تلك الفجوات المتخيلة بين الحافز السردي و الحافز الذي يليه ، و بذا

---

(٣٨) يحيى الطاهر عبد الله : السابق ص ٢٤.–

يصبح للغة دورها العضوي الفعال في تكثيف النص القصصي و تسريع إيقاعه ، غير إن هذا الاستخدام يجعل من الفعل (كان) لازمةً لغوية ذات دلالة على الولع بالحكي - لدى يحيى الطاهر عبد الله – من ناحية ، و على رغبة السارد الحديث – في القصة القصيرة – في أن يحدث الأثر المرجو عبر اختزال القصة إلى مجموعة من الأحداث المنفصلة المتراكبة في الوقت ذاته ، و ربما يمكننا الحكم بأن هذه الطريقة هي المعادل السردي الأصيل للمونتاج السينمائي ، وأنه يغير في التصور العام لزمن القصة ، بحيث يبدو مشوها عبر الانتقال الفجائي مع كل استخدام للفعل " كان " ، و" هذا التشويه للزمن يحملنا مباشرةً إلى فضاء متقطع ، إلى عالم من العلاقات غير المتسلسلة يتبدل فيها خط ما مع كل خطوة من خطوات المعالجة " (٣٩) ، و هو الأمر الذي يبدو واضحا – كذلك – في العديد من قصص يحيى الطاهر عبد الله ، حيث يبدأ – مثلاً – قصة **حصار طروادة** بالعديد من الجمل المبدوءة بالفعل (كان) للوصف ، و السرد ،

---

(٣٩) كانديدو بريث جاييجو : الفضاء – الزمن – اقتراب سوسيولوجي – سبق – ص ٦٩.

بالصورة التي توحي بسرعة ورود الجمل السردية – و من ثم – الأحداث يقول : " كنا صباح الأحد ، وكنت حزينًا ، وكانت الصحف الثلاث ترحب بمقدم الربيع ، وكانت الإذاعة المصرية تنشد تقارير مصلحة الأرصاد الجوية .. لقد فاجأني الخنزير – قلت – و كنت أقصد الحزن لا الربيع ، و رأسي تحت الصنبور كنت أحدثه (الحزن طبعا) .. كنت أبكي " (٤٠) .

إن استخدام الفعل كان في القصة القصيرة قد أدى – في مظهر من مظاهره – إلى إحداث إيقاع سريع في السـرد ، عبر وقوع فجوات سردية نتجت عن تكراره في النص مكونًا وحدات حدثيةً مستقلةً ، و هو ما أسـهم فـي وجـود دوره المونتاجي ، ومن ثم الزمني في القصة القصيرة .

ثانيا التخليص وآلياته:

يعد التلخيص – بوصفه آليةً سرديةً – واحدا مـن درجات تسريع النص السردي ، وإن بصورة أقل من الحذف

---

(٤٠) يحي الطاهر عبد الله : الأعمال الكاملة قصة حصار – سبق –طروادة.– ص ٢٩

، من حيث إنه سرد لفترة زمنية طويلة يقابله مساحة نصـية قصيرة إلى حد كبير ، بما يعني وجود كم مـن المعلومـات السردية يتم طرحه على فترة زمنية طويلة ، و بمـا يحقـق كثافةً منخفضةً في النص ، وهو الأمر الذي يوحي بسـرعة عالية للنص ، فكما يشـير تيـري إيجلتـون فـإن " كميـة المعلومات تتناسب بكثافتها مناسبةً عكسـيةً مـع السـرعة السردية " (٤١) ، و هو ما يجعل من التلخيص إجراء شـائعا في السرد من أجل القفز على مناطق في القصة دون ذكرها بالتفصيل ، و هو ما يسميه جيرار جينيت بالمجمل ، حـين يؤكد هذا المعنى ، مشيرا إلى واحد من أهـم وظائفـه فـي معرض حديثه عن تاريخه و أهميته حـين يقـول : " مـن الواضح إن المجمل ظل – حتى نهاية القرن التاسع عشر – وسيلة الانتقال الأكثر شيوعا بين مشهد و آخر ، الخلفية التي عليها يتمايزان ، و بالتالي النسيج الذي يمثل اللحمة المثلـى للحكاية الروائية التـي يتحـدد إيقاعهـا الأسـاس بتنـاوب المجمل والمشهد " (٤٢) .

---

(٤١) تيري إيجلتون : ما هو الأدب – سبق –.ص ٨٨

(٤٢) جيرار جينيت – خطاب الحكاية – سبق –.ص ١١٠

ومن الواضح هنا إن جينيت يركز – كالعادة – علـى الرواية ، و هو ما يتضح في حديثه عن (مشهد وآخـر) ، غير إن الأمر يتشابه في القصة القصيرة مع الرواية إلى حد كبير ، فالمجمل هو الرابط ، والخلفية التي يتمـايز عليهـا الحدث و الحدث الذي يليه في القصة القصـيرة ، و ربمـا يكون كذلك رابطًا بين المشاهد ، غيـر إنـه فـي القصـة - و كما سنرى بعد قليل – ربما يكون التلخـيص عنصـرا استهلاليا في بداية القصة ، يصنع تاريخًا للشخصـيات ، و الأحداث قبل أن يبدأ خط السرد في انطلاقه إلى هدفه ، و هو الأمر الذي يشير إليه د / صبري حافظ بضـرورة تحريـر الزمن الذي تختاره الأقصوصة بحيث لا يبدو كأنـه زمـن مقتطع من سياق زمن عـام ، حيـث إن " تحريـر الـزمن الأقصوصي من بقية الزمن المحيط به يعنـي – بـالقطع – إيجاد الطرق الكفيلة بتخفيض كمية المعلومات المطلوبة عن ماضيه بحيث يستطيع القارئ استيعاب هذا الـزمن و إدراك استقلاليته بأقل مجهود ممكن " (٤٣) ، و أقل كم ممكن مـن

– فصول –(٤٣) د / صبري حافظ : الخصائص البنائية للأقصوصة ص ٢٨.– سبتمبر ١٩٨٢ –م٢ ع٤

القراءة ، و هو ما يقوم به التخليص الاستهلالي ، و هو مـا يبدو واضحا بصورة جلية في قصة **طاحونة الشيخ موسـى** ليحيى الطاهر عبد الله ، حيث تبدأ القصة باستهلال يلخـص تاريخ حياة نظير يسي منذ زواج أبيه من أمه : " كأي رجل تزوج – تزوج الخواجة يسي ، و كأي امرأة ولـود أنجبـت زوجته ابنهما نظير ، و إذا كان الله وحده هو الذي يعطي و يأخذ فقد أعطى الله كثيرا وأخذ الكثير أيضا ما عدا نظير فقد أبقاه الله ليأخذ من الدنيا نصيبه و من والده اسمه و لقبـه و متجره الوحيد .. دورة الأيام وحدها و تعاقب الخف للسـلف هو الذي غير من الخواجة نظير شـيئًا مـا " (٤٤) . حيـث البداية تقطع زمنًا طويلاً يتعاقب فيـه السـلف و الخلـف ، لتصنع ماضيا للشخصية يسهل معه على القارئ تصور ، و تقبل التطورات المقبلة للشخصية ، و هو دور على قدر كبير من الأهمية يؤديه التلخيص في بداية النص .

غير إن هذا النوع ، و إن دل في ذاته على سرعة عالية للسرد مع قصر المساحة النصية في مقابل اتسـاع الفضـاء

---

(٤٤) يحيى الطاهر عبد الله : الكتابات الكاملة – سبق –.ص ٣٦

الزمني ، فإنه في الوقت ذاته – لا يؤدي الدور نفسه بالنسبة لسرعة النص عموما ، على اعتبار أن خط السرد في القصة يبدأ بعد انتهاء هذا الاستهلال ، و هو ما يمكـن أن يكـون محدودا بأول حدث حقيقي يتم رصده فـي السـرد بوصـفه حافزا سرديا ، و هو ما يبدأ في هذه القصة بـالتطور الـذي يطرأ على الخواجة نظير حين " اشترى راديو ماركة صوت العرب ، و عدد من علب السجاير الفرط ، و ورق البفرة و المعسل ، و بعدها جاء بصندوق للحـلاوة الطحينيـة " (٤٥) ليبدو التطور هو الحدث الأول في مجال السرد في القصة ، و هو الحدث الذي يقطع الامتـداد الزمنـي الـذي يعالجـه التلخيص في البداية ، و لنحس معه بتباطؤ سـرعة السـرد نسبيا .

إن الدور الذي يؤديه التلخيص في بنية القصة القصيرة الزمنية سيبدو أشد وضوحا عندما يكون هذا التلخيص ممثلاً لمفاصل النص القصصي ، بمعنى أن يكون داخلاً في بنيـة

---

(٤٥) يحيى الطاهر عبد الله : السابق – ص ٣٦.

النص ، رابطًا بين أحداثه ، و على هذا الأســاس يمكــن أن نرى التلخيص على عدة أوجه حسب درجاته وهي :-

١) التلخيص الإشاري :

و نعني بالتلخيص الإشاري ذلك النوع الذي يتم عن طريقه الإشارة إلى فترة طويلة نسبيا من الزمن عن طريــق عبارة موجزة جدا أو جملة واحدة ، و هو النوع الذي أدخله جينت في باب الحذف الصريح عند معالجته للروايــة كمــا أشرنا من قبل ، و أشرنا – كذلك – إلى دخوله في التلخيص حين الحديث عن القصة القصيرة نظرا للأثــر التلخيصــي الواضح الذي تحدثه الجملة الواحدة علــى مســاحة نصــية قصيرة .

و يمكن أن يظهر مثل هذا النوع في جملة قصيرة تشير إلى مرور الزمن إشارةً عابرةً ، لتصنع انتقالاً زمنيا من فترة في القص إلى أخرى ، دون الإشارة إلى الأحداث ، و هو ما يعالجه د / شكري عياد بقوله : " التعبير الساذج عن مــرور الزمن (هكذا مر عام ونصف عام) قلمــا ينتقــل إحساســا حقيقيا بالزمن ، لأننا لا نحس بالزمن من خلال رصد السنين

و الشهور إنما نحس بالزمن من خلال التغير " (٤٦) ، حيث لا يعد مثل هذا التعبير – منفردا – هو الذي يصنع التلخيص ، لكنه في تضايفه مع الأحداث قبله و الأحداث بعده يصـنع إحساسا بوطأة التغير لدى القارئ ، بمـا يجعلـه مفصـلاً ، يحوي في طياته تحولاً جذريا في مسار السرد ، غير إن ما يهمنا هنا ، هو أنه على الرغم من ذلك – فـإن مثـل هـذه الجملة تسهم في زيادة وتيرة توارد الحوادث ، على الـرغم من تباعدها الزمني ، و من ثم زيادة سرعة النص ، و هـو الأمر الذي نجده متكررا بصورة واضحة في القصة القصيرة ، بما يتناسب و ضيق مساحتها ، و ميلها الشديد إلى التكثيف ، و هو ما يبدو في قصص مثل : **ليل الشـتاء** ، و **الـثلاث ورقات** ليحيى الطاهر عبد الله ، و **مكان بلا ملامـح** لأحمـد البحيري ، و **الحديقة** لرؤوف مسعد ، و **الجلبـاب الأبـيض** للدسوقي فهمي .. على سبيل التمثيل ، و غيرها الكثير مـن القصص .

---

(٤٦) د/ شكري عياد : القصة القصيرة في مصر – سبق – ص ٤٤.

و من الملاحظ أن مثل هذه الإشارات التلخيصية يكـون لها .. بالإضافة إلى دورها الزمني ، و دورها في الربط بين الأحداث – دورا دلاليا على مستوى بنية القصـة عمومـا ، ففي قصة **الثلاث ورقات** ، الفقرة الثانية (الشايب) يسترجع صوت السارد / الشخصية أحداث حياة ابنه الراحل للتعلم في القاهرة منذ عامين ، ليصبح العام معادلاً لفدان مـن الأرض يبيعه الأب لينفق على تعليم ابنه : " عامان كاملان .. لكـل عام فدان .. لا أحد يفهم أنه يجاهد ليعطي ابنـه عـامين .. فدانين .. فالفدان عام والعام فدان " (٤٧) . حيـث ستصـبح الإشارة التلخيصية للعامين هاهنا ذات دلالة لها مـن العمـق نصيب كبير ، حين تتغلغل داخل صوت الشخصـية لتعمـق أزمتها في انفصالها عن الابن ، الذي كان عامـاه السـابقان معادلين لفقد الأرض ، بما لهما – الابـن والأرض – مـن أهمية واضحة .

إن هذه الدلالة التي يبدأ وجودها من وجود إشارة تلخيصية تأتي في مثل هذه القصة خارجةً عن إطار زمني

---

(٤٧) يحيى الطاهر عبد الله : الكتابات الكاملة –سبق–.ص٧٥

حيث الفقرة مونولوجية بصورة تامة منذ بدايتها . غير إن الوظيفة التي يقوم بها التلخيص الإشاري في القصة تظهر لدى يحيى الطاهر عبد الله بصورة أخرى في قصة **ليل الشتاء** إذا لاحظنا تلك الجملة التي يقول فيها السارد : " لم تفعلها طيلة الخمس سنوات الماضية. كانت تقضي كل حوائجها في النهار"(٤٨) . حيث تصبح الإشارة إلى هذه السنوات الخمس إشارة إلى رحلة الأم مع مرض الروماتيزم ، و كيف أنها تتحرك أثناء سطوع الشمس ، و إذا ما غابت الشمس جلست على سريرها تلف قدميها بنصف الغطاء ، و بحيث يصبح هذا الامتداد من الزمن موحيا بثبات الحال لمدة خمس سنوات ، قبلها كانت تتحرك بحرية ، و أثناءها لم يحدث أن جابهت المرض ، بل هي فترة من الاستسلام ، لتكون القصة – منذ بدايتها – معالجةً لهذا التغير الطارئ عليها حين " قامت و تحاملت و اقتربت من سرير ابنها . أزاحت عن رأسه الغطاء و قبلته " (٤٩) ، و هو الحدث الذي لم تفعله الأم لخمس سنوات خلت ، لتصبح الإشارة إلى هذه

---

(٤٨). يحي الطاهر عبد الله : السابق ـ ص ٤٧

(٤٩)– يحيى الطاهر عبد الله : السابق ص ٤٧.

السنوات رابطًا بين متغيرين ، و لتكون – كذلك – ذات دلالة واضحة على عمق التغير الناتج عن طول المرض ، و معاناتها معه .

و هو الأمر الذي يمـنح الإشـارة التلخيصـية أهميـةً واضحةً في بناء فجوات الزمن ، و تحولات الحـدث علـى مدار النص القصصي ، و هو ما يتكرر في قصة : **مكان بلا ملامح** لأحمد البحيري ، و إن بصورة مختلفة .

تتكون قصة مكان بلا ملامح من مشهدين يفصل بينهما مدة من الزمن ، و تنبني مفارقة القصة على التشابه الشديد بين المشهدين ، فهي تبدأ بإشارة زمنية تقول : " كانت عاصفة ترابية على القاهرة فعرفت أن الربيع قد أقبل " (٥٠) هي فاتحة هذا المشهد الذي يلتقي فيه البطل – السارد بأحد أصدقائه على محطة الأتوبيس ، و بدون أي تفاصيل عن المكان الذي أتى منه أو سيذهب إليه ، ثم عند اشتداد العاصفة يقابل فتاةً نحيفةً تنتظر هي الأخرى ، كان قد التقى بها من قبل في مكان ما . غير إن إشارات صديق البطل إلى

---

(٥٠) أحمد البحيري : مكان بلا ملامح – جاليري – سبق –. ص ٣٧

طبيعة المكان الذي أتى منه و أنه مكان غريب ، تتشابه بصورة ما مع إشارات الفتاة إلى أنها ذاهبة إلى مكان محدود و مغلق ، محكم الإغلاق ، و هكذا في علاقة يحكمها التضاد بلا هوية واضحة للأشخاص ، أو الأماكن .

و تقوم الإشارة التلخيصية في القصة بدورها عند انتهاء هذا المشهد فيقول السارد : " و بعد أيام لا أذكر عـددها ، و لكني متأكد أنها لم تزد عن أسبوع كانت عاصفة ترابية تهب على القاهرة فعرفت أننا ما زلنا في الربيع " (٥١) . ليبدأ بعد هذه العبارة مباشرة مشهد آخر على درجة عالية من التشابه مع المشهد الأول ، و لكن هذه المرة يكون الصديق ذاهبا إلى مكان يشبه ذلك الذي وصفته الفتاة ، و تكون الفتاة آتيةً مـن مكان غريب جدا بلا ملامح مميزة .

و هكذا فإن التحول الذي طرأ على مواقف الشخصيات يأتي تابعا لذلك التلخيص (بعد أسبوع) ، الدال في الوقـت ذاته على مرور فترة من الزمن لم يتطـرق لهـا السـرد ، و بذلك فإن دور التلخيص لم يقتصر على مجرد تسريع إيقاع

---

(٥١) أحمد البحيري : السابق –.٣٨ ص

النص السردي ، بل يزيد على ذلك إشارته إلى تحول مواقف الشخصيات ، ذلك التحول الذي يجعل من هذه الإشارة نقطةً مفصليةً لها موقع مهم في خط السرد عمومـا ، و هـو مـا يتضح كذلك في قصة **الجلباب الأبيض** للدسـوقي فهمـي ، حيث تؤدي جملة " و مرت لحظات تفكير " الدور ذاته فـي إيجاد نقطة التحول الفارقة على مستوى الحـدث ، بعـد أن ذهبت الراقصة ، و فكر أحد المدعوين على الحفل فـي أن يدعو إحدى المدعوات لتقوم بدورها ، حيث هذه اللحظـات هي الرابط بين الحدثين . (٥٢) ، و بذلك تعد الإشـارة إلـى مرور الزمن ، نوعا من التلخيص ، و إن عده جينيت حذفًا ، في القصة القصيرة ، و هي و إن أدت إلى الإحساس بتسريع النص عبر تكثيف شديد للمعلومات ، فإن دورها في النص ، و التحكم في اتجاه خط السرد يبدو كذلك على درجة كبيـرة من العضوية والفعالية من حيث دلالتها في الإشـارة علـى تحولات المواقف و الشخصيات ، و هو الدور الذي يتشابه –

– فبرايـر –(٥٢) الدسوقي فهمي : الجلباب الأبيض : جاليري ٦٨ ص ٣١.–١٩٦٩

و إن بدرجة مختلفة – مع التلخيص الذي يتخذ حيزا أكبر في القصة ، و هو ما سنطلق عليه " التلخيص الطويل " .

٢) التلخيص الطويل :

و نعني بالتلخيص الطويل تلك الفقـرات الطويلـة نسبيا ، التي تزيد عن عدد من الجمل ، التي يتم فيها الإشارة إلى مجموعة من الأحداث المتعاقبة سببيا في حيـز زمنـي طويل ، بصورة لا يمكن الحكم معها بمشهدية الفقرة ، و هذا النوع من التلخيص يعد درجة من درجات تسريع النص تقل فيها السرعة عن التلخيص الإشـاري ؛ حيـث إنـه " فـي التلخيص تكون السرعة عبر التكثيف أو الضـغط النصـي لفترة قصة ما داخل تعبير قصير من مقوماتها الأساسية على نحو نسبي ، و بطبيعة الحال يمكن أن تتنوع درجة التكثيـف من تلخيص إلى آخر منتجةً بذلك درجات متعددة للتسـريع " (٥٣) ، و من هذه الدرجات المتعددة تنـتج حيويـة الـنص

---

(٥٣) شلوميت ريمون كنعان : التخييل القصصي والشعرية المعاصرة – الدار البيضاء – دار الثقافة للنشر والتوزيع – ت: لحسن أحمامة – ط١-١٩٩٥- ص٨٣.

السردي ، غير إنه من المهم أن نلمح إلى أن هذا التعدد يقل إلى حد كبير في القصة القصيرة عنه في الرواية ، و يزيد – في القصة القصيرة كلما زاد طول النص .

إن أهمية هذا النوع من التلخيص تنـتج – إذن – ممـا يمنحه للنص من سرعة كبيرة ، هي درجة أقل من الحـذف ومن التلخيص الإشاري ، غير إنها السرعة التي توحي بقلة أهمية الأحداث المعالجة ، و بضرورة ذكرها في الوقت ذاته.

و يمكن أن نلمح أمثلة من التلخيص الطويل في قصص قصير مثل : **ليل الشتاء** ليحيى الطاهر عبد الله ، و **لم يكـن ثمة داع لذلك** لخالد جويلي ، و **في جـوار رجـل ضـرير** لإبراهيم أصلان ، و **تقارير شاملة ونهائية** .. لإبراهيم عبد العاطي ، على سبيل التمثيل .

و إذا كان الحذف و التلخيص الإشاري يعتمـدان فـي وجودهما على تخطي فقرات يراها السارد خاليةً من الأحداث المهمة على مستوى هدفه السردي ، فإن التلخيص ، أو مـا أسميناه هنا بالتلخيص الطويل ، يعالج فترات محورية غيـر إنها لا تحوي سوى قدر ضئيل من الأحداث المهمة بالنسـبة للهدف ذاته ، و ذلك اعتمادا على الرأي القائل بأننا " عنـدما

نواجه حدثًا خارقًا للمألوف فإننا لن نألو جهدا أو ورقًا لتقديمه كاملاً لقرائنا ، و عندما تخلو سنوات متتالية ممـا يسـتحق عنايتنا فلن نتردد في تخطيها و نغفلهـا عـن تاريخنـا ، و نمضي قدما لتقديم الأحداث الجسام " (٥٤) ؛حيث إن أهميـة الحدث تصبح هي المسوغ الأساسي لـذكره بالتفصـيل ، و بذلك فإن هذه الرؤية لا ترى في التكثيف دورا سوى الـربط بين الفقرات التي تكـون سـرعة الـنص فيهـا بطيئـة ، و هي رؤية تواترت في الشكل التقليدي للسرد ، فقد " كانت قيمة التلخيص ـ حتى نهاية القرن التاسع عشر تعمل بتناوب مع المشهد على الربط بين المقاطع السردية ، إلا أن الرواية الحديثة ستغير من هذه المعادلة بجعلها المقاطع التلخيصـية ذات هيمنة سردية " (٥٥) من حيث إنها تشكل جزءا مهمـا من بنية النص السردي القصير – كذلك – تنبع أهميته مـن كون هذه الآلية تعالج فترات التحول ، أو الديمومة الطويلة ، بصورة مكثفة جدا ، كما أنه في القصة القصيرة ، و نظـرا

---

(٥٤) د / سيزا قاسم : بناء الرواية ـ سبق ـ ص٥٦ .

(٥٥) شعيب حيفي : شعرية الرواية الفانتاستيكية ـ سبق ـ ص ٢٤٥ .

لضيق مساحتها النصية فإن فقرات التلخيص الطويل ستقترب – بدرجة ما – من سرعة المشهد ، و من ناحية أخرى فـإن مثل هذه الفقرات ستكون أشد ارتباطًا بالشخصـية ؛ بحيـث تؤدي مقاطع التلخيص دورا عضويا واضحا في إطار إنارة أجزاء أو مناطق غامضة فـي هـذه الشخصـية ، و هـي الجوانب التي يمكن أن نضرب لها أمثلة من القصص المشار إليها سلفًا .

ففي قصة **ليل الشتاء** ليحيى الطـاهر عبـد الله تـؤدي الفقرات داخل الأقواس دور صوت السارد الموازي لـوعي الشخصية حين تسترجع ماضيها البعيد فـي إشـاراتها إلـى فترات من حياتها ، هذا الدور الذي تبدو عن طريقـة حيـاة الشخصية موجزة في عدة فقرات مثل : " كان زوجها يسافر و يأتي في نفس اليوم ، منذ زواجها .. سافر مرة – اثنين .. ثلاثًا على الكثير لكنه كان يأتي في نفس اليوم " (٥٥) . حيث ستؤدي موازاة وعي الشخصية إلى معرفـة إشـارات عـن ماضيها تتجلى في أحداث قد تم حدوثها فعلاً على مدى فترة

---

(٥٥) يحيى الطاهر عبد الله: سبق –. ص ٥٠

زمنية طويلة ، و هي أحداث تبدو على درجة من الأهمية إذا تضايفت مع باقي مشاهد وفقرات القصة ، وهو مـا يمكـن رؤيته – كذلك – في قصة مثل : **في جوار رجـل ضـرير** لإبراهيم أصلان .

تدور قصة في **جوار رجل ضرير** في حيـز زمنـي لا يتعدى بضعة أيام ، بصورة عمل فيها الحذف ، و الفجـوات السردية بصورة واضحة عن طريق تقسيم القصة إلى فقرات معنونة بأرقام – كما أشرنا سلفًا – لكن هذه الآلية لم تكـن وحدها هي القائمة بتكثيف معلومات السرد ، حيث اسـتخدم السارد فقرات – جمل – يشير بها إلى مدى زمنـي واسـع بإشارات موجزة ، و قد كانت هذه الفقرات فـي موضـعها محور تحول واضح ، ففي الفقرة التي ينتقل فيها البطل مـن الإقامة في بيت أبيه إلى الإقامة في جوار الرجل الضـرير ، تبدأ الفقرة بهذه الجملة : " جلست مع أمي و أبي و اخـوتي و تكلمنا طويلاً أكثر من مرة ، حضـر بعـض الأصـدقاء لزيارتي و شربنا الشاي و دخنا اللفائف و اشتركنا في نقاش حقيقي حول الاحتلال و بعض المسائل المختلفة الأخـرى "

(٥٦) ، حيث تأتي هذه الفقرة في موازاة اللحظة التـي قـرر فيها البطل الانتقال ، تمردا على شكل حياته السابق ، و من ناحية أخرى تأتي سرعة هذه الفقرة على وتيرة خاصة مـن حيث البطء النسبي بالنسبة للفجوة قبلها ، و السرعة النسـبية بالنسبة للمشهد و تفاصيله بعدها .

و هي السرعة التي يمكن لنا أن نلمحها في عدة ألفـاظ مثل : " تكلمنا طويلاً أكثر من مرة " ، و " اشتركنا في نقاش حقيقي حول الاحتلال " ، و هي الألفاظ التي توحي بتغطيـة الفقرة – على قصرها – لمساء كامل ، تغطيةً تتراوح بـين التفصيل غير الدقيق و المرور السريع ، و هو ما يشكل بنية زمنية ذات إيقاع خاص .

و يمكن لنا أن نلمح مثل هذا الاستعمال في قصة **تقارير شاملة و نهائية** لإبراهيم عبـد العـاطي ، حيـث يـؤدي التلخيص دوره الحيوي في التعريف بتـاريخ الشخصـية ، و مكوناتها ، خاصةً عند ظهوره على لسان سـارد مشـاهد يقول عن البطل : " عرفته طوال صداقتنا يجلس في مقهانـا

---

(٥٦) إبراهيم أصلان : بحيرة المساء – سبق –. ص ٨٥

الـ دائم و لا يتحـ رك و لكنـ ك تشـ عر أنـ ه فـ ي تفكيـ ر مستمر ، حتى خشيت أن يستنفذ كل طاقته الحيوية و يمـ وت على مقعده هناك ، و كان بالنظر إلى ما يفكر فيه طوال هذا الوقت خبيرا متخصصا في اختراع اللعب المضادة للسـ أم .. و في كل مرة جديدة يأتي متهللاً و يصرح أنه هـ ذه المـ رة أدرك اللعبة الناجعة " (٥٧) . و يمكن أن نلمح في مثل هـ ذه الفقرة تغطيتها لمدى زمني واسع " طوال صداقتنا " ، حيـ ث تدل كلمة طوال على عدد من السنين ربما يكـ ون كبيـ را ، و لا ينص عليه في باقي النص ، خاصة إن حالة الثبـ ات و تكرار الأحداث توحي بتغطية هذا المدى الزمني .

و من هنا يمكن أن نرى أن التلخيص الطويل يقوم بدور إيقاعي على جانب كبير من الأهمية في القصـ ة القصـ يرة ليكمل بذلك منظومة إيقاعات النص المتراوحة بين الحذف و التلخيص الإشاري و التلخيص الطويل ثم التواقـ ت وإبطـ اء سرعة النص ، و أنه قد يتجاور مع أي منها ، ليؤدي مهمته في تغطية مساحات زمنية بقدر قليل من الألفـ اظ ، و فـ ي

– جاليري ٦٨ ...(٥٧) إبراهيم عبد العاطي : تقارير شاملة ونهائية ص ١١.–أبريل ١٩٦٩

تكثيف المعلومات السردية الواردة في النص ، أو الإشـارة إلى إحدى الشخصيات و التعريف بتاريخها .

٣) التلخيص التكراري :

من ناحية أخرى يمكن أن نلاحظ شكلاً آخـر مـن أشكال التلخيص يؤدي دورا إيقاعيا كبيرا ، و قد تتجاور فيه إحدى السمات السابقة مع سمته الأساسية ، و هو التلخـيص التكراري الذي قد يكون إشاريا أو طويلاً ، لكنه فـي كـل الحالات يشير إلى تكرار الحدث نفسه عدة مرات في مـدى زمني كبير ، و هذا الشكل من التلخيص هو ما أشـار إليـه جنييت في حديثه عن التواتر بأنه " يروي مرةً واحدةً (بـل دفعةً واحدةً) ما وقع مرات لانهائية (ح١ / ق ن) " (٥٨) .

ولهذا النوع سمة تكثيفية عالية مـن حيـث اختصـاره الشديد للفظ يعبر عن عدد كبير من الأحـداث المتشـابهة ، المتكررة الوقوع في مدى زمني واسع ، و بذلك فإن سرعة النص قد تقترب في هذا الشكل من سرعته في الحـذف ، أو التلخيص الإشاري .

---

(٥٨) جيرار جينيت : خطاب الحكاية – سبق – ص ١٣١.

و يكثر استخدام هذا النوع من التلخيص فـي القصـة القصيرة بهدف استيعاب فترات زمنية طويلة فـي مسـاحة نصية ضيقة ، كما أنه يؤدي دورا بالغ الأهمية في المنـاطق التي يثبت فيها السارد حالة شخصياته ، أو مواقفها لفترة قبل تحولها ، و هو ما يمكن أن نمثل عليه بقصص مثل : **الدكان** لمحمـود البـدوي ، و **الحديقـة** لـرؤوف مسـعد ، و **لم يكن ثمة داع لـذلك** لخالد جويلي ، و **تقـارير شـاملة ونهائية** لإبراهيم عبد العاطي .

ففي قصة **الدكان** يعرف السارد شخصية يعقوبيان عامل دكان الأحذية مؤكدا إنه " هو الأرمني الوحيد الذي يعمل في قسم مسح الأحذية ، و يعمل فيه منذ أن وجد المحل في هـذا المكان ، يعمل أكثر من خمس وأربعين سنة في دكان واحد ، و هو يحني رأسه على الأحذية من بكرة الصباح دون كلـل أو إحساس بالتعب " (٥٩) ؛ حيث يسهم مثل هـذا التلخـيص المشير إلى التكرار في إحداث تخيل لفترة بالغة الطول مـن الزمن يتكرر فيه الحدث نفسه كل يوم (بلا كلال أو تعب) ،

---

(٥٩) محمود البدوي : الدكان – مجلة الهلال – عدد خاص القصـة القصيرة – أغسطس ١٩٦٩ – ص ٣٠

بما يسهم في رسم تلك الصورة الدقيقة للشخصـية ، و بمـا يكون مقدمة إلى تصرفها حين يغلق الدكان أبوابه بلا رجعة ، فيكون رد فعله هو الذهاب إلى مكانه كل يـوم – حسـب عادته الأصلية – " ظل يعقوبيان يأتي إلى الدكان المغلق كل صباح كأنه غير مصدق لما حدث ثم يدور فـي الشـوارع متخذًا خطًا مرسوما " (٦٠)

إن التلخيص التكراري يتميز باحتوائه على عدة أحداث مشار إليها كلها دفعة واحدة – حسبما أشار جينيت - ، و قد تتجلى أهمية هذه الأحداث في تكرارها ذاته ، ذلك التكـرار الذي يؤكد – بصورة ما - على قيمة يود السـارد الإشـارة إليها ، و هو الأمر الذي يوحي بالتبئير على مثل الأحداث ، لكنه تبئير من نوع خاص لا يعمد إلى التفصيل قدر ما يعمد إلى الإيحاء بالمرور سريعا على أحداث ربما تكون متسـمة بالروتينية .

ومن ناحية أخرى قد يكون التلخيص التكراري حـاملاً لقيمة سالبة ، بمعنى إنه قد يعمد إلى نفي وقوع حدث طـوال

---

(٦٠) محمود البدوي – السابق – ص ٣١

فترة معينة ، ليكون أثره – في هذه الصورة – قريبا من أثر الفجوة الفاصلة بين حدثين يفصل بينهما زمن لم يحدث فيـه حدث ما ، و ذلك مثلما في قصة **الحديقة** لرؤوف مسعد حين يقول : " ثمانية عشر عاما لم أجتز فيها هذا الشارع . لم تطأ قدمي هذه الأرض منذ ثمانية عشر عاما " (٦١) .

يبدو التلخيص التكراري إذن واحدا من آليات تسريع النص مع شدة تكثيف المعلومات التي ترد فيه ، و إذا كان التكرار ذاته آليةً روائيةً لا تحتملها القصة القصيرة نظرا لضيق مساحتها ، فإن هذا الشكل من التكرار يعد آليةً قصصيةً بامتياز حين النظر إلى مساهمته في صنع نسق صاف من التعبير السردي تجنح إليه القصة القصيرة دائما ، و يتميز به تعاملها مع زمنها ، بصورة تمنحها مميزاتها النوعية.

---

(٦١) رؤوف مسعد : الحديقة – جاليري٦٨ – فبرايـر ١٩٦٩ – ص ١١

الخاتمة

حاولت الدراسة في الصفحات السابقة أن تؤسس لنظرة نقدية خاصة بالقصة القصيرة ، اعتمادا على خصوصية هذا الفن السردي الحديث – الأحدث ، وانطلاقًا من التداخل الشديد في النظرية النقدية بين معالجة الرواية ، ومعالجة القصة القصيرة، وهو ذاته التداخل الذي يجعل للبعض نظرة للقصة القصيرة بوصفها تلخيصا لرواية .

و قد اعتمدت الدراسة في هذا الصدد على واحد من أهم مرتكزات النص السردي عموماً ، و هو الزمن ، لكي تقف على الفروق النوعية بين القصة القصيرة و باقي الأنواع السردية ، انطلاقًا من رؤية تميزها في تعاملها مع آليات بناء زمنها .

من هذا المنطلق يعالج المبحث النظري مفهوم الزمن ، على أساس أن له مظهره الطبيعي – الواقعي ، الذي يتبدل بالضرورة حال معالجته في السرد ، و أن هذا التبدل ينتج عن أن الزمن في السرد هو واحد من أشكال الوعي بالزمن ، ذلك الوعي الذي يسبغ سماته على الزمن الذي يعالجه ، ليصبح الزمن السردي – في أحد صوره – هو وعي منتج السرد أو وعي متلقيه .

و اعتمادا على وسم السرد بأنه فن زمني في المقام الأول ، فقد عالجت الدراسة الفرق بين الوجود الواقعي و التمثل السردي للزمن ، معتمدةً في ذلك على مقولات نظرية السرد ، و مرتكزةً على علاقة الزمن السردي بما عداه من آليات ، و مكونات النص السردي ، و كان أهم ما وقفت عليه الدراسة في هذا الصدد : أن الفارق الأهم بين الزمن بوصفه موجوداً ، و الزمن بوصفه آلية سردية يتجلى في كون الزمن الطبيعي زمنًا سيالاً مستمرا في التدفق لا يمكن إيقافه و تقطيعه ، و إنما يمكن الوعي به على نحو تقطيعي ، في حين أن الزمن السردي هو زمن فني ، و آلية في يد السارد يحولها و يحورها لكي تتواءم مع هدفه الاستراتيجي في نصه ، و أن هذا التحويل يمنح الزمن في السرد إمكانية التوقف و الالتواء على نفسه ، و الارتداد إلى الوراء ، و السبق إلى المستقبل ، و أن هذه السمات قد أسهم في وجودها التعارض الواضح – كذلك – بين خطية المظهر اللغوي للنص السردي في مقابل التداخل الزمني الواضح بين خطوط الأحداث ، و هو ما منح السارد – كذلك – مشروعية استخدام آليات من شأنها صنع معارضة واضحة بين سمات الزمن

الطبيعي و سماته في النص السردي ، كالتعبير المتتابع نصيا عن أحداث متزامنة ، لا يمكن إيرادها في النص إلا على نحو تعاقبي ، و هو الأمر الذي أسهم بنصيب وافر في إيجاد إحساس واضح بتعقدات البنى الزمنية للسرد ، ذلك التعقد الناتج عن هذا التعارض الواضح بين التاريخي و السردي ، الأمر الذي يبلغ مداه في السرد المكتوب ، بوصفه تطورا طبيعيا للسرد الشفاهي .

وهو الأمر الذي أظهر أهمية الرؤية الزمنية في السرد على اعتبار أنها أحد المحركات الأساسية لوجود بنية فنية سردية ، حيث تتأثر بها ، و تؤثر في جوانب السرد كافة .

و على هذا الأساس تمت قراءة نماذج من القصة القصيرة المصرية في الستينيات بهدف الوقوف على الطرق التي تعالج بها القصة القصيرة بناءها الزمني ، و كيفية استخدامها لآليات سردية ، و اختلاف هذا الاستخدام عن باقي فنون السرد ، و من ثم الوقوف على تميز القصة القصيرة نوعيا عن الفنون السردية الأخرى ، و ذلك اعتمادا على النظر للرواية بوصفها الفن السردي الأكثر ثباتًا من وجهة النظر النقدية .

و من هذا المنطلق يبدو واضحا أن التمييز النوعي للقصة القصيرة قد ارتكز - في صورته الأولية - على جانب فيزيقي هو جانب الطول و القصر ، اعتمادا على المصطلح و إشارته إلى هذا المعيار ، غير إن الدراسة ، و إن نظرت بعين الاهتمام إلى هذا الجانب فإنها لم توله الأهمية الكبرى إلا بقدر ما ينتج عنه من سمات و آليات، حيث إنه " إذا كان مقياس الطول أو عدد الكلمات هو أسهل المعايير للتمييز بين القصة القصيرة و الرواية فهو أيضا أقلها صلاحية " (١) . ذلك لأنه مقياس غير ثابت ، و تتداخل فيه الحدود بصورة واضحة قد تصل إلى حد لا يمكن فيه تحديد النوع - أحيانًا - بشكل قاطع .

و على هذا الأساس استطاعت الدراسة وضع معيار الطول والقصر - بوصفه معيارا غير نهائي - على هامش خريطة الفروق النوعية بين القصة والرواية ، و بوصفه منتجا لفروق أكثر تمييزا بين الأجناس السردية ، و هو ما أدى إلى ملاحظة عدة فروق عامة أخرى تتعلق بما يوجد

---

(١) د / شكري عياد : القصة القصيرة في مصر – سبق –. ص ٣١

خارج القصة القصيرة اعتمادا على مقولة لوسيان جولدمان أن " إحدى المعايير الأساسية لقيمة النتاج هي مقدار تمثيلها لرؤية متناسقة للعالم على مستوى المفهوم و على مستوى الصورة اللفظية أو الصورة الحسية " (٢) ، و هو الأمر الذي يبدو واضحا بين القصة القصيرة والرواية ، حيث تتجلى الخطوط الفاصلة واضحة ، حسبما أشارت الدراسة ، و اعتمادا على ما وضعه جورج لوكاتش في الاعتبار ، و أكد عليه د / شكري عياد من شعرية القصة القصيرة ، وملحمية الرواية ، و هو الفارق الذي انتج مقولات مثل : الرواية تعبير عن بورجوازية صاعدة ، و القصة القصيرة تعبير عن بورجوازية مأزومة ، في ربط واضح بين فترات ازدهار كلا النوعين بالتطورات الاجتماعية ، و لعله كذلك يوضح واحدا من أهم أسباب ازدهار القصة القصيرة في فترة الستينيات ، لا سيما ثلثها الأخير .

و يتوازى مع ذلك ، هذا التأكيد الواضح على ذاتية القصة القصيرة ، اعتمادا على ما تحمله من طاقات

---

(٢) جولدمان وآخرون – سبق –٤٩ ص

رومانسية ، في مقابل تاريخانية الرواية اعتمادا على ما تشحن به من تعدد في الرؤى و وجهات النظر ، هو التعدد الذي يجعل من الرواية نوعا قائما على حشد التفاصيل و الشخصيات و الأحداث ، حيث تعد الرواية نتاجا لإحساس تاريخي بالزمان والمكان حتى و إن كانت رواية عصرية ، و إن صورت قطاعا صغيرا في المجتمع ، على العكس من القصة القصيرة التي " تعبر – بالتقاطها جانبا صغيرا من جوانب الحياة الاجتماعية – عن اهتمام كاتبها اهتماما خاصا بهذا الجانب ، و إن شئت قلت : عن شعوره بأن هذا الجانب يعد تعبيرا عن موقفه النفسي الخاص " (٣) ، و هذا التعبير هو ما يضاف إلى سمة القصة ليمنح القصة القصيرة نسقًا تعبيريا يمتاز بالتكثيف العضوي الشديد ، و إحكام الشكل ، بالطريقة التي تجعل من هذا الإحكام سمةً تميز الشكل الفني للقصة القصيرة في مقابل النظرة المتسعة في الرواية حين يصبح " البطل فردا و القدر البشري سيرة حياة أما المجتمع فيتحول إلى خلفية سوسيولوجية كما أن الأشياء تصبح مجرد

---

(٣) د/شكري عياد : القصة القصيرة في مصر – سبق – ، ص ١٤٩

إطار- فتفقد بذلك علاقتها المباشرة بالحياة الإنسانية " (٤) ، و هي الأمور التي تجعل من كاتب الرواية كاتبا متمتعا بسمات الباحث الاجتماعي أو المؤرخ أو عالم النفس ، على العكس من القصة القصيرة التي يتمتع كاتبها بسمات الشاعر الذي تحركه قوة الشعر و قوة الإحساس و فرديته الشديدة ، و نظرته للحياة من زاوية خاصة ، و تعبيره المكثف عن هذه الرؤية . و هذه السمات جميعها و إن نبعت من رؤية للجانب المضموني المتأثر بالمساحة النصية ، فإنها قد أسهمت في منح كل من النوعين سماته التقنية .

خلصت الدراسة إلى أهمية الأساس الاسترجاعي الذي ينبني عله السرد عموما ، على اعتبار أن وقوع القصة / أحداثها / سابق على عملية الممارسة الحكائية ، و أن أي سارد يقوم – في الحقيقة – بتنظيم لأحداث يسترجعها ، و هو ما حدا بالدراسة إلى استنتاج أن للاسترجاع أهميته القصوى في السرد على المستوى الرؤيوي .

ص ١٠٣ ، ١٠٤– سبق –(٤) لوسيان جولدمان وآخرون

غير إن الدراسة قد نظرت – كذلك – إلى الاسترجاع بوصفه آلية فنية يتم استخدامها في السرد لحل مشكلة التعارض بين تزامنيه الأحداث و خطية اللغة ، و كذا للحصول على خطاب سردي يقوم على تنظيم الحوافز السردية تبعا لرؤية السارد و أهدافه الاستراتيجية والفنية ، بما يمنح هذا السارد إمكانات تعبيرية وفنية تزيد من تشوق المتلقي لمتابعة خط السرد ، و من إحساسه بأهمية مناطق معينة من القصة في مقابل مناطق أخرى ، تبعا لتقديم وتأخير الأحداث على خط السرد .

غير إنه من المهم أن نلمح إلى أن الدراسة قد وقفت على الفروق النوعية في تعامل القصة القصيرة مع بنيتها الزمنية ، تبعا لمعاملتها الخاصة للاسترجاع و منها :

- أن بداية الحدث في القصة القصيرة شديدة القرب من نهايته ، وتبعا لذلك فإن نمط الاسترجاع الخارجي / العودة إلى ما قبل بداية الحدث يكون نمطًا غالبا في الاستخدام القصصي ، عنه في الرواية التي يغلب عليها الاسترجاع الداخلي .

- أن وظيفة الاسترجاع الخارجي في الرواية تقتصر على إيضاح ماضي شخصية غابت لفترة ثم عاودت الظهور ، أو شخصية تظهر لأول مرة في الحكاية ، في حين إن البنية الأشد تكثيفًا في القصة القصيرة تجعل من هذا النوع وسيلة انتقاء في يد السارد يقوم عن طريقها بإنارة الحكاية و بنائها على أساس من ماضيها ، بصورة مكثفة .
- أن الاسترجاع الداخلي في القصة القصيرة وسيلة مهمة للسارد و لإبراز استراتيجياته السردية ، و إعادة تكوين الهيكل البنائي للنص السردي ، و تقديم الأحداث و تأخيرها ، و إخفاء بعضها لاستثارة المتلقي ، كما أنه – في الوقت نفسه – وسيلة مهمة للتغلب على التعارض بين خطية النص السردي و توازي الخطوط الزمنية .
- أن الاسترجاع الداخلي أساس يقوم عليه المونتاج السردي في القصة القصيرة ، بما يجعلها قادرةً على تحمل العديد من الأبعاد و التأويلات ، و الرؤى ، و على إبراز العديد من وجهات النظر القصصية ، و تعدد الأصوات .

- أن الاسترجاع المفرد و الاسترجاع التكراري أكثر ظهورا في القصة القصيرة من الاسترجاع المتكرر ، و ذلك بما يتماشى مع سمات التركيز و الكثافة و صفاء النسق السردي ، و التخلص من الحشو.

وهذا المنطق، هو كذلك، ما يتحكم من تعامل القصة القصيرة مع آليات الترتيب عموما، حيث يظهر الترتيب الزمني الخطى التصاعدي للأحداث في القصة القصيرة مرتبطًا بوحدة المكان ، أو ضيق مجال تعدده ـ على الأقل ـ بحيث تبدو وحدة المكان عنصرا على جانب كبير من الأهمية ، خاصةً إذا ارتبطت برؤية ذاتية للشخصية، حيث يصبح لنمط ظهور السارد دوره المهم في إسباغ سمة التصاعد على خط السرد في القصة ، و هو الأمر الذي تتشابه فيه القصة القصيرة نسبيا مع باقي فنون السرد ، غير أن ما يهمنا على صعيد التمييز النوعي للقصة القصيرة ـ هو مدى تمثل الحاضر السردي على مستوى الرؤية و التعبير، و هي السمة التي تميزت بها القصة القصيرة في الستينيات، حيث الرؤية التي تحاول أن تصنع قطيعة أيدلوجية مع الماضي ، و تعيش في الوقت ذاته الحاضر كما

هو ، و تنظر بشك إلى المستقبل ، و هي الرؤية التي تساير أزمة الطبقة البورجوازية في هذا العقد ، أو ثلثه الأخير على الأقل ، و هو ما يظهر ـ كذلك ـ على مستوى الآليات السردية بوجود سارد محايد ، يرصد خط أحداث القصة كما يقع ، دون تدخل واضح في إعادة ترتيب الأحداث، و هو ما أنتج ترتيبا متصاعدا للأحداث، كما أنتج شكلاً حضوريا للسرد ، يبدو كأنه يوازي وقوع الحدث في لحظة سرده ، للتعبير عن وجود يتسم بالقهر للفرد داخل جماعته التي تمارس القهر ، ليبدو القهر عنصرا ضاغطًا له حضوره الطاغي في القصة القصيرة ، كما يبدو الرصد التسجيلي للأحداث ، دون وصف أو انطباع عنصرا دالاً بشدة على هذا الحياد الذي يتسم به السارد.

إن للحاضر ـ إذن ـ دوره المهم الذي يحاول السارد عن طريقه أن يوازي وعى شخصياته، و بذلك فقد انقسمت القصص القصيرة المعالجة للزمن الحاضر السردي ، إلى قصص تقوم بكاملها على الحاضر ، و التنقل خلال هذا الحاضر مع الشخصيات، و وعيها عبر تتابع تصاعدي ؛ يفتت اللحظة الحاضرة إلى عناصرها الأولي ، و تفاصيلها

الصغيرة. و قصص تقوم على وجود علاقة جدلية بين الماضي و الحاضر بما يمثله الماضي من دواخل الشخصيات ، و يمثله الحاضر من ظاهرها، و من خلال هذه العلاقة تبدو الأزمة المكونة لهذه الشخصية و حركتها واضحة . ومن هنا سيبدو تعامل القصة القصيرة مع الأحداث المتراتبة بمثابة العنصر المميز نوعيا ، خاصةً إذا لمحنا تعاملها – كذا- مع المستقبل متمثلاً في آلية الاستباق الذي يندر أن يكون خارجيا – أي خارج النطاق الزمني لأحداث القصة ، و الذي غالبا ما يظهر في صيغة حوار بين الشخصيات ، وهو الأمر الذي يقلل – نوعا ما – من أهمية الاستباق في السرد عموما ، و في القصة القصيرة خصوصا ، و الستيني منها على وجه التحديد ، نظرا للتعامل المتشكك مع المستقبل الذي صاغته الطبيعة السياسية والاجتماعية للمرحلة.

و قد خلصت الدراسة إلى وجود تعامل خاص للقصة القصيرة مع الترتيب الزمني للأحداث أدى إلى وجود رؤية للآليات الزمنية ، رؤية مميزة أفرزت أنواعا من هذه الآليات تختلف عن مثيلاتها في باقي الفنون السردية ، أنواعا تنطلق

من سمات التحديد الزمني و النصي ، المؤدية لسمات الكثافة و العضوية .

و هو الأمر الذي يمكنه المساهمة في إنتاج إجراءات نقدية ، و إن نبعت من إجراءات التحليل السردي ، فهي – في الوقت ذاته – تخص و تميز القصة القصيرة بوصفها نوعا سرديا على درجة كبيرة من الاستقلال .

و قد ناقشت الدراسة كذلك – الآليات المعلقة بسرعة النص السردي ، بوصفها عنصراً فعالاً في إيجاد بنية زمنية خاصة بالقصة القصيرة ، على اعتبار أنها نوع كتابي – بامتياز – من أنواع السرد اعتمادا على ارتكازها على نسق لغوي تتميز به ، و تقترب عن طريقه من دائرة التعبير الشعري ، و الارتباط بالذات و دواخلها بما يؤدي إلى إيجاد إيقاع خاص في كل نص قصصي ، مرتبط برؤية الشخصية و هو ما يبدو واضحا عند النظر إلى آليات إبطاء النص السردي و تسريعه في القصة القصيرة .

و قد خلصت الدارسة إلى أهمية الوصف ، باعتباره آلية إبطاء زمني من ناحية ، وبوصفه تعبيرا عن الشخصية ، ومظهرا دالاً عليها ، عندما يتجه الوصف إلى المكان و إلى

تشابه تعامل القصة وباقي الفنون السردية مع الوصف المكاني في افتتاحيات النصوص ، على اعتبار أن هذا النمط يتخذ الشكل البانورامي لوصف مسرح الأحداث عموما ، خاصة إذا ورد على لسان السارد العليم ، و هو ما دعا إلى نعت هذا النوع عموما بأنه وصف تزييني ، يقل ارتباطه عضويا بباقي عناصر النص ، غير إنه – من ناحية التعامل الزمني في كلا النوعين – يعد نقطة انطلاق ثابتة للنص ، يبدأ بعدها النص في حركته من خلال ورود الأحداث .

و إضافة إلى ذلك فقد اتخذت فقرات وصف المكان على لسان السارد الشخصية أهمية عضوية بالغة في القصة القصيرة ، خاصة إذا لاحظنا تميزها النسبي عن باقي فنون السرد ، نظرا لوجود هذه الفقرات في صورة جمل قصيرة نسبيا تقوم بدور إشاري ، يبرز رؤية الشخصية للعالم القصصي الذي تتحرك فيه . و تلمح الدراسة إلى أن فقرات الوصف التي تتخلل النص القصصي – و إن أدت إلى إبطاء سرعة النص مرحليا – فهي لا تؤثر كثيرا في الإعلاء من

وتيرته العامة ، حيث تعتمد القصة القصيرة – أساسا – على سرعة نصية عالية .

و قد ناقشت الدراسة التعليق بوصفه آلية زمنية يقوم على أساسها تصور لإيقاع سردي بطئ ، و انتهت إلى أهمية التعليق في القصة القصيرة ، بوظائفه التفسيرية و الوصفية .

و عاملت الدراسة الحوار المتواقت بوصفه آلية إبطاء للنص السردي ، نظرا لموازاته التقريبية لسرعة الحدث المعروض ، دون تدخل بالتعليق من قبل السارد ، و ذلك اعتمادا على فكرة أن النص السردي – عموما – سريع بذاته ، و خلصت بذلك إلى أهمية هذا النوع من الحوار في صنع مفاصل السرد أو مناطق تحولاته ، كما استنتجت وجود فوارق على المستوى النوعي بين الرواية التي تتعدد فيها النغمات

و الإيقاعات في مقابل القصة القصيرة التي يمكن للنص السردي فيها بكامله أن يعتمد على الحوار المتواقت ، و هو ما رأيناه في العديد من النصوص ، أو في جزء كبير منه

على الأقل بما يسهم في قلة التحولات الإيقاعية في القصة القصيرة ، بحيث تبدو كأنها تعتمد على إيقاع واحد .

من ناحية أخرى انتهت الدراسة إلى أن إبطاء النص السردي يلازمها تحميل النص بالعديد من التفاصيل التي تثقل حركته ؛ هي التفاصيل التي تعد إشارة إلى أهمية الفترة – المرحلة التي يعالجها النص ، و ذلك في مقابل الحذف ، و صنع الفجوات المؤدية إلى الإحساس بسرعته العالية ، و عدم أهمية الأحداث و الفترات المحذوفة ، و هو ما يتم عن طريق الحذف بأنواعه : الصريح و الضمني و الافتراضي ، و تقسيم القصة إلى فقرات ، في مقابل فصول الرواية ، بما له من تأثير بالدراما ، و عن طريق آليات مثل عناوين الفقرات الجانبية ، و الأرقام و النجوم ، و الفواصل البيضاء ، يمكن عن طريقها تصور فترات زمنية ممتدة بين أحداث كل فقرة و التي تليها .

إضافة إلى ذلك فقد خلصت الدراسة إلى تميز القصة القصيرة بصنع فجواتها الزمنية عن طريق إحداث انقطاع في مسار السرد ، و هو الانقطاع الذي يمكن ملاحظته من خلال وجود فجوة في التراتب الزمني لأحداث الفقرة الواحدة ، و

هي الآلية التي تميزت بها القصة القصيرة باتساع يميزها عن باقي الفنون السردية التي تستغل هذه الآلية باقتصاد واضح ، و هو ما نتج عن استغلال القصة القصيرة لكل الإمكانيات الطباعية و السردية المتاحة لها في سبيل التكثيف و التخلص من الزوائد المفترضة ، و هو الأمر الذي يوجه النظر إلى أهمية استخدام القصة القصيرة لآلية المونتاج المكاني منه ، المعتمد على الانتقال بين عدة أماكن تحدث فيها الأحداث في وقت واحد بما يدعم سمة الانتقاء ، أو عن طريق استخدام الفعل (كان) بصوره المختلفة ، حيث يؤدي إلى إحداث فجوات سردية متكررة ، و بحيث يبدو كل مرة نقطة انطلاق جديدة لخط سردي مختلف .

و على الجانب الآخر يبدو التخليص آلية تسريع للنص السردي أقل حدة من الحذف ، و أكثر استخداما في مجال السرود الطويلة ، و على جانب من الأهمية في القصة القصيرة نظرا لاقتصادها التعبيري ، في التلخيص الاستهلالي ، و في التلخيص الإشاري الذي يبين فارقًا إجرائيا مهما بين القصة و الرواية في التعامل مع آلياتهما الزمنية . فالتلخيص الإشاري – كما أسميناه – يعادل في

الرواية الحذف الصريح غير إن الدراسة قد عدته من باب التلخيص نظرا لتحققه نصيا في جملة تشير إلى الزمن المنقضي ، و هذا التحقق النصي له دوره المهم الذي يتخذه نظرا لضيق المساحة النصية في القصة القصيرة ، و لإسهامه في إحداث وتيرة إيقاع أقل – بوضوح – من الحذف الخالص ، غير إنه في الرواية لا يؤدي دورا كبيرا في تغيير الإيقاع نظرا لما تتمتع به الرواية من اتساع ، فهو – هناك – يقترب من صفرية النص ، على العكس من التلخيص الطويل الأكثر استخداما في الرواية ، و الذي يؤدي إلى إحداث تصور لسرعة نصية بين التسريع و التوقيف .

و قد انتهت الدراسة في معرض التمييز النوعي للقصة القصيرة على أساس من تعاملها الزمني مع آلياتها إلى عدة نتائج تستند إلى المقارنة بين القصة القصيرة و الرواية ، على اعتبار الثبات النسبي للرواية على مستوى النظرية النقدية ، و نظرا لانطلاق المقولات النقدية للسرد أو معظمها من النظر للرواية ، و يمكن إيجاز هذه النتائج – الفروق في:

أولاً : أن مقياس الكم – الطول بين الرواية و القصة القصيرة هو أسهل المقاييس ، لكنه ليس أدقها ، و إنما تكمن

أهميته الحقيقة في تبعية رؤية كل منهما له ، و تعامل كل من النوعين على أساس منه مع مكوناته و آليات بنائه .

ثانيا: أن القصة القصيرة – نظرا لضيق فضائها الزمني و مساحتها النصية – تعد الفن السردي الأشد تعقيدا ، و صفاء أسلوبيا في مقابل أن الرواية باهتمامها الشديد بالتفاصيل وتتبعها تعد الأكثر تشعبا . و ذلك حيث تنتقي القصة من تلك التفاصيل ما يساعدها في إبراز استراتيجيات السارد .

ثالثًا : أن اهتمام القصة القصيرة بالتركيز على شخصية واحدة ، و أحداث قليلة ، جعلها أحادية الرؤية ، و أشد ارتباطًا بالذات ، و التعبير الجمالي عنها ، في حين أن الرواية باتساعها و تعدد رؤاها قد صارت أكثر ارتباطًا بالمجتمع و التعبير التأريخي عنه ، الأمر الذي أسبغ سمات شعرية ، ذاتية على القصة القصيرة في مقابل سمات ملحمية على الرواية ، فكان أن صارت القصة القصيرة هي فن التعبير عن أزمة البورجوازية ، و أفرادها ، في مقابل أن أصبحت الرواية هي فن التعبير عن طموح البورجوازية في مجتمعها .

رابعا: أن القصة القصيرة متعرجة من حيث معاملتها للترتيب الكرونولوجي للأحداث نظرا لاستخدامها كل الوسائل المتاحة من أجل التعبير عن لحظة قصصية ، و هي في هذا الصدد تقوم بتكسير خطية التصاعد الزمني للأحداث لتبدو كما لو كانت حلزونية التصاعد ، في مقابل أن الرواية – في الأساس – تعتمد على التراتب التاريخي للأحداث ، و أي آلية تستخدمها الرواية ، تنفي هذه الخطية ، تخدم في الأساس الشكل التصاعدي فيها .

فالقصة تهدف إلى وصف الحدث و الدوران حول اللحظة في حين تهدف الرواية إلى رصد الأحداث في تتابعها الزمني و تعليلها .

خامسا: أن الأصل في إيقاع النص السردي هو السرعة الكبيرة نظرا لصعوبة تغطية كل التفصيل المحيطة بأي حدث ، و أن الأنواع السردية – عموما – تستخدم آليات من شأنها إبطاء هذا الإيقاع أو تسريعه في مراحل من النص ، غير إنه بالنظر إلى السرعة النهائية للنص نلحظ جنوح الرواية نحو إبطاء سرعتها قياسا على مساحتها النصية الواسعة ، و أن القصة القصيرة ، مهما كان مدها الزمني

ضيقًا فإنها تبدو أكثر ميلاً للإيقاع السريع ؛ نظرا لمساحتها النصية الضيقة .

سادسا: أن القصة القصيرة أقل تنوعا في سرعاتها ، و أحيانًا ما تتخذ القصة القصيرة إيقاعا ثابتًا دون أي تغيير منذ بدايتها حتى نهايتها ، خاصةً في القصص التي تتبنى بكاملها على آلية الحوار المتواقت دون أي تدخل من السارد ، في مقابل أن الرواية بتعدديتها ، و ميل ساردها إلى التحليل و بيان الأسباب و النتائج ، ثم ميله إلى القفز فوق فترات واسعة من أجل تغطية أطول مدى زمني ممكن ، تميل الرواية إلى تعدد إيقاعاتها تبعا لتعدد شخصياتها ، و تنوع مواقفها .

سابعا: أن العناصر المكونة للقصة القصيرة – عموما – تشارك في بناء النص بصورة عضوية بالغة الأثر ، و ذلك نظرا لصفاء نسقها التعبيري المعتمد على التخلص من كل حشو أو زوائد أو تفاصيل لا أهمية لها .

أما في الرواية فالسمة التأريخية التحليلية الطاغية على رؤى السارد فيها ، تدعو – أحيانًا – إلى وجود زوائد تعبيرية قد لا يمكن ملاحظتها نظرا للاتساع النسبي الذي يتحرك فيه النص الروائي .

ثامنًا: أن الفروق السابقة قد أدت بالدراسة إلى إنتاج فروق إجرائية عند النظر إلى كل من الرواية و القصة القصيرة ، و من أهمها اختصاص القصة القصيرة بالاسترجاع الخارجي و كون معظم الاسترجاعات المستخدمة فيها لا تخرج عن هذا النوع ، في مقابل أن الرواية تستخدم في الغالب الاسترجاع الداخلي ، و أن ما يمكن النظر إليه في الرواية على أنه حذف صريح ، يتم النظر إليه في القصة القصيرة بوصفه تلخيصا تتم فيه الإشارة إلى الفترة ، و أن النظر إلى تعدد السرعات في الرواية مقابل قلتها في القصة القصيرة هو عنصر تابع لتعددية الرؤى في الرواية ، مقابل ذاتية التعبير عن شخصية مركزية أو موازاتها في القصة القصيرة .

و من هذه النتائج يمكن للدراسة تلخيص موقفها إزاء موقع القصة القصيرة بوصفها النوع الأحداث من فنون السرد ، النوع الذي يتم النظر إليه نقديا بوصفه تابعا لنظرية الرواية ، و لذلك فإن الدراسة توصي بتخليص القصة القصيرة من تبعيتها نوعيا للرواية على مستوى الرؤية النظرية ، و الإجراءات التحليلية ، نظرا لما تتمتع به القصة

من العديد من العناصر المميزة لها جماليا عن باقي فنون السرد الأخرى .

كما توصي الدراسة باستكمال مشروعها لاستخراج مميزات نوعية بين القصة القصيرة و فنون السرد الأخرى ، في جوانب السرد المختلفة مثل الحدث ، و الشخصية ، و الفضاء المكاني ، و أشكال السارد ، و آليات التعبير اللغوي ، و إيضاح السمات الخاصة بالقصة القصيرة على هذه المستويات كافة .

إن هذه الدراسة و إن اتخذت من القصة المصرية في الستينيات مجالاً للتطبيق ، و استخراج الظواهر الزمنية ، فإنها قد استخدمت في هذا المجال نماذج من قصص هذه المرحلة الزاخرة بالنصوص القصصية ، غير إنها – في هذا الصدد – قد حاولت ربط النماذج المطبق عليها بطبيعة المرحلة ، غير متجاهلة أن ما تلا ذلك من مراحل قد أنتج العديد من الاتجاهات التي يمكن عن طريق النظر إليها الوقوف على مميزات نوعية لفن القصة القصيرة ، ليبقى في النهاية لنا أن نوضح إن فنون الأدب عموما ، و إن جنحت إلى هدم الحواجز بين الأنواع ، فإن أحد أدوار النقد أن يسير

في الاتجاه المعاكس لوضع مميزات لهذه الأنواع ، حادة ومرنة في الوقت ذاته ، بما يجب أن يتسم به النقد من علمية و موضوعية.

مصادر الدراسة
ومراجعها

المصادر والمراجع

أولاً المصادر:

مجموعات قصصية :

١ - إبراهيم أصلان: بحيرة المساء – الهيئة المصرية العامـة للكتاب - مختارات فصول –(٩٥) – القاهرة – ١٩٩٤.

٢ - أبو المعاطي أبو النجا : الأعمال الكاملة في القصة القصيرة – المجلد الأول - الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٢ .

٣ - أحمد هاشم الشريف : وجه المدينة – المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب والعلوم الاجتماعية – الكتاب الأول (٢٦) – القاهرة – ١٩٦٦ .

٤ - بهاء طاهر : الخطوبة و قصص أخرى – الهيئة المصـرية العامة للكتاب – مطبوعات الجديد – (٧) – القاهرة – سبتمبر ١٩٧٢ .

٥ - جمال الغيطاني : أوراق شاب عاش منذ ألف عام – كتـاب الطليعة – مطبعة الترعة البولاقية – القاهرة – ط ١ – ١٩٦٩.

٦ - سليمان فياض : مؤلفات سليمان فياض – الأعمال القصصية – القسم الأول - الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٣ .

٧ - عز الدين نجيب : أيام العز – الدار القومية للثقافة و النشـر – القاهرة – ط١- يناير ١٩٦٢.

٨ - مجيد طوبيا : فوستوك يصل إلى القمر – المؤسسة المصرية العامة للتأليف و النشر – دار الكاتب العربي – القاهرة – ١٩٦٧.

٩ - مجيد طوبيا : خمس جرائد لم تقرأ - الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر – دار الكاتـب العربـي – القاهرة – ١٩٧٠.

١٠ - محمد البساطي : حديث مـن الطـابق الثالـث - الهيئـة المصرية العامة للتأليف والنشر –سلسلة كتابات جديدة – القاهرة - ١٩٧٠.

١١ - محمد حافظ رجب : غرباء – دار الكاتب العربي للطباعة و التأليف و النشر – القاهرة - ١٩٦٨.

١٢ - يحيى الطاهر عبد الله : الكتابات الكاملة – دار المستقبل العربي – القاهرة – ط٢ – ١٩٩٤.

١٣ - يوسف الشاروني : الأعمال القصصية الكاملة – الجزء الثاني - الهيئة المصرية العامة للكتاب –القاهرة – ١٩٩٣.

قصص مفردة :

١٤ - إبراهيم أصلان : لأنهم يرثون الأرض – جاليري ٦٨ -ع١ –القاهرة – مايو١٩٦٨.

١٥ - إبراهيم أصلان : رائحة المطر - جاليري ٦٨ - القاهرة – نوفمبر ١٩٦٨.

١٦ - إبراهيم أصلان : في جوار رجل ضرير - جاليري ٦٨- القاهرة – أبريل ١٩٦٩.

١٧ - إبراهيم عبد العاطي : لوقا - جاليري ٦٨- القاهرة – نوفمبر ١٩٦٨.

١٨ - إبراهيم منصور : اليوم ٢٤ ساعة - جاليري ٦٨- القاهرة – أبريل ١٩٦٩.

١٩ - أبو المعاطي أبو النجا : ذلك الشتاء – مجلة الهلال – القاهرة – أغسطس ١٩٧٠.

٢٠ - إدوار الخراط : آخر السكة - جـاليري ٦٨- القـاهرة – أبريل ١٩٦٩.

٢١ - أحمد البحيري : مكان بلا ملامح مميزة - جـاليري ٦٨- القاهرة – مايو ١٩٦٨.

٢٢ - أحمد البحيري : المهرج - جاليري ٦٨- القاهرة – مـايو ١٩٦٩.

٢٣ - أحمد هاشم الشريف : اللصوص - جاليري ٦٨- القاهرة – أبريل ١٩٦٩.

٢٤ - أحمد هاشم الشريف : السـهام – الهـلال – القـاهرة – أغسطس ١٩٦٩.

٢٥ - جميل عطية إبراهيم : الحركة و دلالات الزمن – مجلـة المجلة – ع ١١٦-الدار القومية للطباعـة و النشر – القاهرة – أغسطس ١٩٦٦.

٢٦ - جميل عطية إبراهيم : ألحان غير متقابلة - جاليري ٦٨- القاهرة – يونيو ١٩٦٨.

٢٧ - جميل عطية إبراهيم : المربع الدائري - جـاليري ٦٨- القاهرة –أبريل ١٩٦٩.

٢٨ - السوقي فهمي : الجلباب الأبيض – جاليري ٦٨ – القاهرة – فبراير ١٩٦٩.

٢٩ - رؤوف مسعد : الحديقة - جاليري ٦٨ – القاهرة – فبراير ١٩٦٩.

٣٠ - رؤوف مسعد : ودقيقة - جاليري ٦٨ – القاهرة – فبراير ١٩٦٩.

٣١ - شفيق مقار : رؤيا مهنا الطـاغوطي - جـاليري ٦٨ – القاهرة –أكتوبر ١٩٦٩.

٣٢ - عبد الحكيم قاسم : الصفارة - جاليري ٦٨ – القـاهرة – نوفمبر ١٩٦٨.

٣٣ - عبد الحكيم قاسم : حكايات حول حادث صغير - جاليري ٦٨ – القاهرة – أبريل – ١٩٦٩.

٣٤ - علي سليمان : بيكاسو و عصفورة و حذاء - جاليري ٦٨ – القاهرة – فبراير ١٩٦٩.

٣٥ - محمد حافظ رجب : مخلوقات براد الشاي المغلي – مجلة المجلة – القاهرة – أغسطس ١٩٦٦.

٣٦ - محمد حافظ رجـب : الأب حـانوت - جـاليري ٦٨ – القاهرة – أبريل ١٩٦٩.

٣٧ - محمود البدوي : الدكان – مجلـة الهـلال – القـاهرة – أغسطس ١٩٦٩.

٣٨ - محمود دياب : رأس محموم في طائرة سوبر سـونيك – الهلال – القاهرة – أغسطس ١٩٦٩.

ثانيا المراجع العربية :

٣٩ - آمنـة يوسـف : تقنيات السرد ـ النظرية و التطبيق ـ دار الحوار للنشر و التوزيع ـ اللاذقية ـ سوريا ـ ط ١ ـ ١٩٩٧ .

٤٠ - إبراهيم العاتي : الزمن في الفكر الإسلامي – دار المنتخب العربي للدراسـات و النشـر و التوزيـع – بيروت – ط١ – ١٩٩٣ .

٤١ - أمينة رشيد (د) : تشظي الزمن في الرواية الحديثـة – سلسلة دراسات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٨.

٤٢ - أيمن بكر : السرد في مقامات الهمذاني - سلسلة دراسات أدبية - الهيئة المصـرية العامـة للكتـاب – القاهرة – ١٩٩٨.

٤٣ - جمال الدين خضور : زمن الـنص – الـزمن و تفكيـك الوحدة الأيديولوجية للنص – حركية الزمن – الأيديولوجي – المعرفي – دار الحصاد للنشر

و التوزيــع – ســورية – دمشــق – ط١ –
١٩٩٥.
٤٤ - حميد لحمداني (د) : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي – المركز الثقافي العربي – بيـروت – ط١ – ١٩٩١.
٤٥ - حميد لحمداني (د) : النقد النفسي المعاصر – تطبيقاتـه في مجـال السـرد – منشـورات دراسـات سيميائية أدبية لسانية (سال) – الدار البيضاء – ط١ – ١٩٩١.
٤٦ - سامي إسماعيل : علم الجمال الأدبي عند رومان أنجاردن – سلسلة كتابات نقدية (٨٠) - الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – نوفمبر ١٩٩٨.
٤٧ - سعيد يقطين (د) : انفتـاح الـنص الروائـي – الـنص والسياق – المركز الثقافي العربـي – ط٢ – الدار البيضاء – ٢٠٠١.
٤٨ - سيزا قاسم (د) : بناء الرواية – دراسة مقارنـة لثلاثيـة نجيب محفوظ – سلسلة دراسـات أدبيـة - الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة - ١٩٨٤.

٤٩ - شعيب حليفي : شعرية الرواية الفانتاسـتيكية – المجلـس الأعلى للثقافة – القاهرة – ط١ – ١٩٩٧.
٥٠ - شكري عياد (د) : القصة القصيرة في مصر – دراسـة في تأصيل نوع أدبي – دار المعرفة – القاهرة – ط١ – ١٩٧٩.
٥١ - شكري عياد (د) : المذاهب الأدبية و النقدية عند العرب و الغربيين – سلسلة عالم المعرفة (١٧٧) – المجلس الوطني للثقافة و العلوم و الفنـون – الكويت – سبتمبر ١٩٩٣ .
٥٢ - صلاح السروي (د) : الذات و العالم – دراسـات فـي القصة و الرواية – سلسـلة كتابـات نقديـة (١٢٦) – الهيئة العامـة لقصـور الثقافـة – القاهرة – سبتمبر ٢٠٠٢.
٥٣ - صلاح صالح (د) : قضايا المكان الروائـي فـي الأدب المعاصر – دار شرقيات – القـاهرة – ط١ – ١٩٩٧.
٥٤ - صلاح فضل (د) : أساليب السرد في الرواية العربية – دار سعاد الصباح – الكويت – ط١ – ١٩٩٢.

55 - عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي – مقاربات في التناص و الرؤى و الدلالة – المركز الثقافي العربي – بيروت – ط١ – ١٩٩٠.

56 - عبد الله أبو هيف (د) : عن التقاليد و التحديث في القصة العربية – منشورات اتحاد الكتاب العـرب – دار القلم العربي – حلب – ١٩٩٣.

57 - عبد الرحيم الكردي (د) : الراوي و النص القصصي – دار النشـر للجامعـات – القـاهرة – ط٢ – ١٩٩٦.

58 - عبد اللطيف الصديقي (د) : الزمان أبعـاده و بنيتـه – المؤسسة الجامعيـة للدراسـات و النشـر و التوزيع – بيروت – ط١ – ١٩٩٥.

59 - عبد الملك مرتاض (د) : في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد – سلسلة عالم المعرفة (٢٤٠) – المجلس الوطني للثقافة و الفنـون و الآداب – الكويت –ديسمبر ١٩٩٨ . -

٦٠ - مجموعة مؤلفين : يوسف الشاروني مبدعا و ناقدا – إعداد و تقديم : نبيل فرج - الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٥.

٦١ - مجموعة مؤلفين : أبحاث الملتقى الثاني للقصة القصـيرة بالإسكندرية – الهيئة العامة لقصور الثقافـة – إقليم غرب و وسـط الـدلتا – فـرع ثقافـة الإسكندرية – أبريل ١٩٩٩.

٦٢ - محمد السيد محمد إبراهيم : بنية القصـة القصـيرة عنـد نجيب محفوظ – دراسة في الزمان و المكان – كتابات نقدية (١٤٣) - الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ٢٠٠٤.

٦٣ محمد عبد الرحمن مرحبا (د): أينشتين والنظرية النسـبية– دار القلم – بيروت – ط٨ – ١٩٨١.

٦٤ - محمد فكري الجزار (د) : العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي – سلسلة دراسـات أدبيـة - الهيئـة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٩٨.

٦٥ - مراد عبد الرحمن مبروك (د) : الظـواهر الفنيـة فـي القصة القصيرة المصرية ١٩٦٧ : ١٩٨٤ – سلسلة دراسات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٨٩.

٦٦ - مراد عبد الرحمن مبروك (د) : بناء الزمن في الرواية المعاصرة – سلسلة دراسات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩١.

٦٧ - مروة مهدي : الزمان – المكان المتخيل بين النص الشيكسبيري و المعالجات الشيكسبيرية الحديثة – رسالة ماجستير – مخطوطة - كلية الآداب – جامعة حلوان – قسم علوم المسرح – ٢٠٠١.

٦٨ - يمنى العيد (د) : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي – دار الفارابي – بيروت – لبنان – ط١ – ١٩٩٠.

٦٩ - يوسف الشاروني : القصة تطورا و تمردا – سلسلة كتابات نقدية (٣٨) –الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – مارس ١٩٩٥.

ثالثًا : المقالات العربية :

٧٠ - إدوار الخراط : إبراهيم أصلان و قناع الرفض - جاليري ٦٨ – ملف خاص عن إبراهيم أصلان – القاهرة – فبراير ١٩٧١.

٧١ - البدراوي زهران (د) : رد على دعوى يدعيها اللغويون الغربيون تتصل بالزمن في اللغة العربيـة – مجلة مجمع اللغة العربية – ج٧٢ – القاهرة – مايو ١٩٩٣.

٧٣ - سعيد أبو عيطة (د) : بنية الخطاب في روايـة التيـه – مجلة البيان – ع٣١٦ – الكويـت – نـوفمبر ١٩٩٦.

٧٤ - سلوى النعيمي : حوار مـع آلان روب جرييـه – مجلـة الكرمل – ع٣٠ – اتحاد كتـاب فلسـطين – ١٩٩٨.

٧٥ - صبري حافظ (د) : الخصائص البنائية للأقصوصـة – مجلة فصول – مجلة النقد الأدبي – م٢ – ع٤ – ج١ - الهيئة المصرية العامـة للكتـاب – القاهرة – سبتمبر ١٩٨٢.

٧٦ - عبد العالي بوطيب : قراءة في البنية الزمنية لرواية عـام الفيل – مجلة البيـان – ع٣١٦ – الكويـت – نوفمبر ١٩٩٦.

٧٧ - عبد العزيز بن عرفه (د) : مدخل إلى نظرية السرد عند غريماس – مجلة الفكر العربي المعاصـر –

ع٤٤ – ٤٥ – مركز الإنماء القومي – بيروت – ربيع ١٩٨٧.

٧٨ - عزة أغا ملك : القراءة و الكتابة القصصية في الرواية الحديثة – مجلة الفكر العربي المعاصر – ع٤٤ – ٤٥ – مركز الإنماء القومي – بيروت – ربيع ١٩٨٧.

٧٩ - محمد فكري الجزار (د) : في نظرية الرواية – المؤلف الفعلي إجراء تحليليا – مجلة كلية الآداب جامعة حلوان – ع٦ – يوليو ١٩٩٩.

٨٠ - نبيلة إبراهيم (د) : قص الحداثة – فصول م٦ – ع٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – سبتمبر ١٩٨٦.

٨١ - يمنى طريف الخولي : إشكالية الزمان في الفلسفة و العلم – مجلة ألف مجلة البلاغة المقارنة – ع٩ – الجامعة الأمريكية بالقاهرة – ١٩٨٩.

رابعا : مراجع أجنبية مترجمة :

٨٢ - آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة – ت : مصطفى إبراهيم مصطفى – تقديم د / لويس عوض – دار المعارف – القاهرة – ط١ – ١٩٧٢.

٨٣ - أمبرتو إيكو : التعاضد التأويلي في النصوص الحكائيـة – ت : أنطوان أبوزيد – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب – ط١ - ١٩٩٦

٨٤ - أ.م. فورستر : أركان القصة – ت : كمال عياد جاد – دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع – سلسلة الألف كتاب (٣٠٦) – القاهرة – ١٩٦٠.

٨٥ - أندريه جاكوب : أنثروبولوجيا اللغة – بناء و ترميز – ت : ليلى الشربيني – المشروع القومي للترجمة (٣٦٠) – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠٠٢ .

٨٦ - إنريكي أندرسون أمبرت : القصة القصيرة – النظريـة و التقنية – ت : على إبراهيم المنوفي – مراجعة د / صلاح فضل – المشروع القومي للترجمة (١٤٨) – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠٠٠.

٨٧ - أيان رايد : القصة القصيرة – ت : د/ منى مؤنس - الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٠ .

٨٨ - برنار دي فوتو : عالم القصة – ت : د/ محمد مصـطفى هدارة – عالم الكتب – القاهرة – ١٩٦٩.

٨٩ - برنار فاليط : النص الروائي – تقنيات و منـاهج – ت : رشيد بنحدو – المشروع القـومي للترجمـة (١٠١) – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ١٩٩٩.

٩٠ - بوريس أوسبنسكي : شعرية التأليف – بنية النص الفني و أنماط الشكل التأليفي – ت : سعيد الغـانمي و ناصر حلاوي – المشروع القومي للترجمـة (٧٩) – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ١٩٩٩.

٩١ - جاستون باشلار : جدلية الزمن – ت : خليل أحمد خليل – المؤسسة الجامعيـة للدراسـات و النشـر و التوزيع – الجزائر – ط٢ – ١٩٨٨.

٩٢ - جان إيف تادييه : النقد الأدبي في القرن العشـرين – ت : د/ منذر عياشي – مركز الإنماء الحضـاري سورية – ط١ – ١٩٩٣.

٩٣ - جورج لوكاتش : نظرية الرواية و تطورها – ترجمـة و تقديم : نزيه الشوفي – طبعـة محـدودة – ط١- دمشق – ١٩٨٧.

٩٤ - جوناثان كولر : مـدخل إلـى النظريـة الأدبيـة – ت : مصطفى بيومي عبـد السـلام – المشـروع القومي للترجمة (٥١٤) – المجلس الأعلـى للثقافة – القاهرة – ٢٠٠٣.

٩٥ -جيرار جينت : خطاب الحكاية – بحث في المـنهج – ت : محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمـر حسني – المشروع القومي للترجمـة (١٠) المجلس الأعلى للثقافـة – القـاهرة – ط٢ – ٢٠٠٠.

٩٦ - جيرالد برنس : المصطلح السردي – ت : عابد خازندار – مراجعة و تقديم : محمد بريري – المشـروع القومي للترجمة (٣٦٨) - المجلس الأعلـى للثقافة – القاهرة ٢٠٠٣.

٩٧ - جيل دولوز : البرغسونية – تعريب : أسـامة الحـاج – المؤسسة الجامعيـة للدراسـات و النشـر و التوزيع – بيروت – ط١ – ١٩٩٧.

٩٨ - ديفيد لودج : الفن الروائـي – ت : مـاهر البطـوطي – المشــروع القــومي للترجمــة (٢٨٨) - المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠٠٢.

٩٩ - شلوميت روميت كنعان : التخييل القصصي و الشـعرية المعاصرة – ت : لحسن أحمامة – دار الثقافة للنشــر والتوزيــع – الــدار البيضــاء – ط١ – ١٩٩٥.

١٠٠ - روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – ت : د/ محمود الربيعي – دار المعارف بمصر – القاهرة – ١٩٧٤.

١٠١ - روبرت ب هينكل : قراءة الرواية – مدخل إلى تقنيـات التفسير – ت : د/ صلاح رزق – سلسلة آفاق الترجمة (٦٥) – الهيئـة العامـة لقصـور الثقافة – القاهرة – مايو ١٩٩٩ .

١٠٢ - روجر فاولر : اللسانيات والرواية – ت : لحسن أحمامة – دار الثقافة للنشر والتوزيع – الدار البيضاء – ط١ – ١٩٩٧ .

١٠٣ - فان ديك : النص و السياق – استقصـاء البحـث فـي الخطاب الدلالي و التداولي – ت : عبد القادر قنيني – دار أفريقيا الشرق – الدار البيضاء – ٢٠٠٠ .

١٠٤ - لوسيان جولدمان : مقدمات في سوسيولوجيا الروايـة – ت : بدر الدين عرودكي – دار الحوار للنشر والتوزيــع – اللاذقيــة – ســوريا – ط١ – ١٩٩٣.

١٠٥ - مجموعة مؤلفين : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي – ت : مجموعة – راجع الترجمة : محمد سـبيلا – مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت – لبنان – ط١ – ١٩٨٤ .

١٠٦ - مجموعة مؤلفين : طرائق تحليل السرد الأدبـي – ت : مجموعة – منشورات اتحاد كتاب المغرب – سلسلة ملفات – الرباط – ط١ – ١٩٩٢ .

١٠٧ - مجموعة مؤلفين : نظرية السرد من وجهة النظـر إلـى التبئير – ت : ناجي مصـطفى – منشـورات الحوار الأكـاديمي الجـامعي – الجزائـر – ط١ – ١٩٨٩ .

١٠٨ - مجموعة مؤلفين : فكرة الزمان عبر التاريخ – ت : فؤاد كامل – سلسـلة عـالم المعرفـة (١٥٩) – المجلس الوطني للثقافة و الفنـون و الآداب – الكويت – مارس ١٩٩٢ .

١٠٩- ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي – ت : د/ جميـل نصيف التكريتي – مراجعة د/ حياة شرارة – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – سلسـلة المعرفة الأدبية – ط١ – ١٩٨٦ .

١١٠ - ميخائيل باختين : الخطاب الروائي – ت : محمد برادة – دارة الفكر للدراسات و النشـر و التوزيـع – القاهرة – ط١ – ١٩٨٧ .

١١١ - ميلان كونديرا : فن الرواية – ت : بدر الدين عرودكي - المشروع القومي للترجمـة – (٢٦٧) - المجلــس الأعلــى للثقافــة – القــاهرة – ٢٠٠١.

١١٢ - هانز ميرهوف : الزمن في الأدب ـ ت : أسعد مرزوق ـ مراجعة : العوضي الوكيـل ـ مؤسسـة فرانكلين للطباعـة و النشـر ـ القـاهرة ـ نيويورك ـ ١٩٧٢ .

١١٣ - والاس مارتن : نظريات السرد الحديثـة – ت : حيـاة جاسم محمد - المشروع القومي للترجمـة (٣٦) - المجلس الأعلى للثقافة – القـاهرة – ١٩٩٨ .

خامساً : مقالات أجنبية مترجمة :

١١٤ - تيري إيجليتون : ما الأدب ؟ - ت : د/ أحمد عبد العظيم الشيخ– الأربعائيون – مجلة غيـر دوريـة – الإسكندرية – يناير ١٩٩٢ .

١١٥ - كانديدو بيريث جاييجو : الفضاء – الـزمن – اقتـراب سوسيولوجي – ت : محمد أبو العطا – فصول – م١٢ – ع٢ – صيف ١٩٩٣ .

١١٦ - ماري لويز بارت : القصة القصيرة بين الطول و القصر – ت : محمود عياد فصول م٢ – ع٤ – ج١ – القاهرة سبتمبر ١٩٨٢ .

سادساً : مراجع أجنبية :

١١٧- Frida Elizabeth A.Dahab : The Time _ Shift In The Good Soldier , Alif , Journal Of a comparative , A.U.C, Cairo , NO ٩ . ١٩٨٩.

١١٨- Gerard Genette : Narrative Discourse Revisited , Translated By : Jane . E . Lewin , Cornell Universty , New Yourk , ١٩٨٨.

١١٩- Roger Bromly : The Lost Narratives , Popular Fictions , Polities And Recent History , Popular Fiction Series , Routledge , London , And New Yourk , ١٩٨٨.